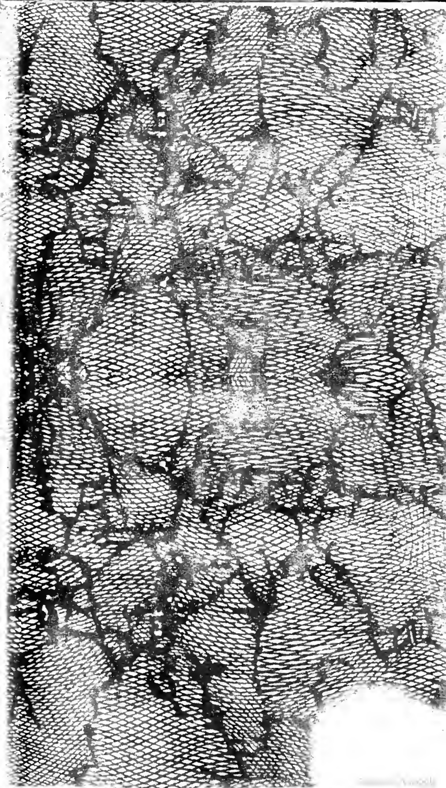



NAZIONALE
EMANUELE
6
10.B
M
11



REFLEXIONS CRITIQUES SUR LA POESIE ET SUR LA PEINTURE.



Par M. l'Abbé DU BOS l'un des Quarante, & Secrétaire perpétuel de l'Académie Françoise.

Cinquiéme édition revûë, corrigée & augmentée par l'Auteur.

TROISIE'ME PARTIE.







A PARIS,

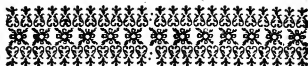
Chez PIERRE-JEAN MARIETTE, ruë S. Jacques aux Colonnes d'Hercule.

MDCCXLVI.

AVEC PRIVILEGE DU ROI.

UT PICTURA POESIS.

Hor. de Arte Poet.



TABLE



DES MATIERES.

TROISIE'ME PARTIE.

Fin de la Table.

REFLEXIONS

REFLEXIONS CRITIQUES SUR LA POESIE ET SUR LA PEINTURE.

TROISIE'ME PARTIE.

Qui contient une Dissertation sur les Représentations Théâtrales des Anciens.

AVANT-PROPOS.

LA Musique des Anciens étoit une Science bien plus étenduë que ne l'est notre Musique. Aujourd'hui la Musique n'enseigne que deux choses, la compo-

sition des chants Musicaux, ou des chants proprement dits, & l'exécution de ces chants, soit avec la voix, soit sur les instrumens. La science de la Musique avoit parmi les Grecs & parmi les Romains, un objet bien plus vaste. Non-seulement elle montroit tout ce que la nôtre montre, mais elle enseignoit beaucoup de choses que la nôtre n'enseigne point, soit parce que l'on n'étudie plus aujourd'hui une partie de ces choses-là, soit parce que l'art qui enseigne les autres, n'est point réputé faire une partie de la Musique, de maniere que l'on ne donne plus le nom de Musicien à celui qui le professe. Dans l'antiquité, l'art poëtique étoit un des arts subordonnez à la Musique, & par conséquent c'étoit la Musique qui enseignoit la construction des vers de toute figure. L'art de la *Saltation*, ou l'art du geste étoit aussi l'un des arts musicaux. Ainsi ceux qui enseignoient les pas & les attitudes de notre danse, ou de la danse proprement dite, laquelle faisoit une partie de l'art du geste, étoient appellez Musiciens. Enfin la Musique des anciens enseignoit à composer comme à écrire en notes la simple déclamation, ce qu'on ne sçait plus faire aujourd'hui. Aristides Quintilianus nous

a laissé un excellent livre sur la Musique, écrit en langue Grecque, & cet Auteur vivoit sous le regne de Domitien, ou sous celui de Trajan, comme le conjecture sur de bonnes raisons M. Meibomius, qui a fait imprimer avec une traduction Latine, l'ouvrage dont je parle. Suivant cet Aristides, la plûpart des Auteurs qui l'avoient précédé, définissoient la Musique : un art qui enseigne à se servir de la voix, & à faire tous les mouvemens du corps avec grace. *Ars decoris, in vocibus & motibus.* (*a*)

Comme l'on n'a point communément de la musique des Grecs & des Romains, l'idée que je viens d'en donner, & comme on croit qu'elle étoit renfermée dans les mêmes bornes que la nôtre, l'on se trouve embarrassé, quand on veut expliquer tout ce que les Auteurs anciens ont dit de leur Musique, & de l'usage qui s'en faisoit de leur tems. Il est donc arrivé que les passages de la Poëtique d'Aristote, que ceux de Cicéron, de Quintilien & des meilleurs Ecrivains de l'antiquité, où il est fait mention de leur Musique, ont été mal entendus par les Commentateurs, qui s'imaginant que dans ces endroits-là il étoit question de

(*a*) *Aristid. lib. prim.*

notre danſe & de notre chant, c'eſt-à-dire, de la danſe & du chant proprement dits, n'ont jamais pû comprendre le véritable ſens de leurs paſſages. L'explication qu'ils en donnent, n'eſt propre qu'à les rendre encore plus obſcurs. Elle n'eſt propre qu'à nous empêcher de concevoir jamais la maniere dont les piéces dramatiques étoient exécutées ſur le théâtre des anciens.

J'oſe entreprendre d'expliquer intelligiblement tous ces paſſages, & principalement ceux qui parlent des repréſentations théâtrales. Voici le plan de mon ouvrage.

En premier lieu je donnerai une idée générale de la Muſique ſpéculative & des arts muſicaux, c'eſt à-dire, des arts qui parmi les anciens étoient ſubordonnez à la ſcience de la Muſique. Si je ne dis rien, ou très-peu de choſes ſur la ſcience, qui enſeignoit les principes de toute ſorte d'accords & de toute ſorte d'harmonie, c'eſt qu'il ne m'appartient pas de changer quelque choſe, ou d'ajouter rien aux explications que Monſieur Meibomius, Monſieur Broſſard, M. Burette, & d'autres Ecrivains modernes ont fait des ouvrages que les anciens ont compoſez ſur l'harmonie, & qui nous ſont demeurez.

Je ferai voir en ſecond lieu que les anciens compoſoient & qu'ils écrivoient en notes leur déclamation théâtrale, de maniere que ceux qui la récitoient, pouvoient être, comme ils l'étoient en effet, ſoutenus par un accompagnement.

Je montrerai en troiſiéme lieu, que les anciens avoient ſi bien réduit l'art du geſte ou la *Saltation*, qui étoit un des arts ſubordonnez à la ſcience de la Muſique, en méthode reglée, que dans l'exécution de pluſieurs ſcénes ils pouvoient partager, & qu'ils partageoient en effet la déclamation théâtrale entre deux Acteurs, dont le premier récitoit, tandis que le ſecond faiſoit les geſtes convenables au ſens des vers récitez, & que même il ſe forma des troupes de Pantomimes ou de Comédiens muets qui joüoient, ſans parler, des piéces ſuivies.

Je finirai mon ouvrage par quelques obſervations ſur les avantages & ſur les inconvéniens qui pouvoient réſulter de l'uſage des anciens.

SECTION PREMIERE.

Idée générale de la Musique des Anciens, & des Arts Musicaux subordonnez à cette Science.

On peut regarder le Traité ſur la Muſique, écrit en Grec par Ariſtides Quintilianus, & traduit en Latin par M. Meibomius, comme l'ouvrage le plus inſtructif que l'antiquité nous ait laiſſé ſur cette ſcience. Il eſt à mon ſens le plus méthodique de ces ouvrages; & comme ſon Auteur, Grec de nation, fréquentoit tous les jours les Romains. puiſqu'il a vécu dans le tems que tous les pays habitez par les Grecs, étoient ſoumis aux ſucceſſeurs d'Auguſte, il a dû ſçavoir l'uſage qu'on faiſoit de la Muſique à Rome & dans la Grece. Ainſi c'eſt dans ſon livre que nous prendrons l'idée générale de la Muſique des anciens. D'ailleurs la Muſique des Romains étoit la même que celle des Grecs, dont ils avoient appris cette ſcience. Elle avoit chez les uns & chez les autres la même étenduë & les mêmes principes, de maniere qu'on peut ſe ſervir

également pour expliquer l'étenduë & l'uſage de la Muſique des anciens, ſoit des Auteurs Grecs, ſoit des Auteurs Latins. Ariſtides Quintilianus définit la Muſique, (*a*) un art, mais un art qui démontre les principes ſur leſquels il opere, & qui enſeigne tout ce qui concerne l'uſage qu'on peut faire de la voix, ainſi qu'à faire avec grace tous les mouvemens dont le corps eſt capable. Notre Auteur rapporte auſſi quelques autres définitions de la Muſique un peu différentes de la ſienne, mais qui ſuppoſent toutes également que cette ſcience avoit l'étenduë que nous lui donnons.

Les Auteurs Latins diſent la même choſe. La Muſique, c'eſt Quintilien l'Orateur qui parle, donne des enſeignemens, non-ſeulement pour regler toutes les inflexions dont la voix eſt ſuſceptible, mais encore pour regler tous les mouvemens du corps. Ces inflexions, ces mouvemens veulent être ménagez ſuivant une méthode certaine & judicieuſe. *Numeros muſices duplices habet in vocibus & in corpore, utriuſque enim rei aptus quidam motus deſideratur.* (*b*) Notre Auteur aoute quelques lignes après :

(*a*) *De Muſic. lib. prim.*
(*b*) *Inſt. l. pr. c.* 12. *de Muſic. & ejus laudibus.*

» La décence dans la contenance & » dans le geſte, eſt néceſſaire à l'Ora- » teur, & il n'y a que la Muſique qui » puiſſe lui enſeigner cette décence. *Corporis quoque decens & aptus motus qui dicitur Eurithmia, eſt neceſſarius, nec aliunde peti poteſt.*

Saint Auguſtin, dans l'ouvrage qu'il a compoſé ſur la Muſique, dit la même choſe que Quintilien. Il y écrit que la Muſique donne des préceptes ſur la contenance, ſur le geſte, en un mot, ſur tous les mouvemens du corps dont il avoit été poſſible de réduire la théorie en ſcience, & la pratique en méthode. *Quidquid numeroſitatis quæ temporum atque intervallorum dimenſionibus movetur.... Muſica eſt ſcientia bene movendi.* (*a*) La Muſique des anciens avoit aſſujetti à une meſure reglée tous les mouvemens du corps, ainſi que le ſont les mouvemens des pieds de nos danſeurs.

La ſcience de la Muſique, ou ſi l'on veut, la Muſique ſpéculative, s'appelloit la Muſique harmonique, parce qu'elle enſeignoit les principes de toute harmonie, & les regles générales de toute ſorte d'accords. C'étoit donc elle qui enſeignoit ce que nous appellons la

(*a*) *De Muſi. lib. prim.*

compoſition. Comme les chants qui étoient l'ouvrage de la compoſition, ſe nommoient alors quelquefois, ainſi qu'ils ſe nomment à préſent, *de la muſique* abſolument, les anciens diviſoient la muſique priſe dans le ſens que nous venons de dire, en trois genres, ſçavoir, le genre Diatonique, le genre Chromatique & le genre Enarmonique. Ce qui conſtituoit la différence qui étoit entre ces trois genres, c'eſt que l'un admettoit des ſons que l'autre n'admettoit pas dans ſes chants. Dans la muſique Diatonique, le chant ne pouvoit pas faire ſes progreſſions par des intervalles moindres que les ſemi tons majeurs. La modulation de la muſique Chromatique employoit les ſemi-tons mineurs, (*a*) mais dans la muſique Enarmonique, la progreſſion du chant ſe pouvoit faire par des quarts de ton. Les anciens diviſoient encore leurs compoſitions muſicales en pluſieurs genres, par rapport au mode ou au ton dont elles étoient, & ils nommoient ces modes du nom des pays où ils avoient été mis principalement en uſage. Ils nommoient donc l'un, le mode Phrygien; l'autre, le mode Dorien, & ainſi des autres. Mais je me contenterai de renvoyer

(*a*) *Broſſart, Dictionn. de Muſique.*

aux modernes qui ont traité à fonds de la musique harmonique des anciens, afin de passer plutôt à ce que j'ai à dire concernant leurs arts musicaux, qui sont l'objet principal de ma dissertation.

Dès que la musique embrassoit un sujet aussi vaste, il étoit naturel qu'elle renfermât plusieurs arts, dont chacun eût son objet particulier. Ainsi voyons-nous qu'Aristides Quintilianus compte jusques à six arts subordonnez à la musique. De ces six arts, il y en avoit trois qui enseignoient toute sorte de composition, & trois qui enseignoient toute sorte d'exécution. *Porro activum secatur in usuale quod prædictis utitur, & enuntiativum. Usualis partes sunt Melopæia, Rithmopæia, Poesis; Enuntiativi, Organicum, Odicum, Hypocriticum.* (*a*)

Ainsi la musique, par rapport à la composition, se partageoit en art de composer la mélopée, ou les chants, en art rithmique & en art poëtique. Par rapport à l'exécution, la musique se partageoit en art de joüer des instrumens, en art du chant & en art hypocritique, ou en art du geste.

La mélopée, ou l'art de composer la mélodie, étoit l'art de composer & d'écri-

(*a*) *Arist.id. lib. prim.*

re en notes toute ſorte de chants, c'eſt à-dire, non-ſeulement le chant muſical ou le chant proprement dit, mais auſſi toute ſorte de récitation ou de déclamation.

L'art rithmique donnoit des regles pour aſſujettir à une meſure certaine tous les mouvemens du corps & de la voix, de maniere qu'on pût en battre les tems, & les battre du mouvement convenable & propre au ſujet.

L'art poëtique enſeignoit la mécanique de la poëſie, & il montroit ainſi à compoſer réguliérement des vers de toute ſorte de figure.

Nous venons de voir que par rapport à l'exécution, la muſique ſe diviſoit en trois arts, l'art de joüer des inſtrumens, l'art du chant & l'art du geſte.

On devine bien quelles leçons pouvoient donner & la muſique organique, qui enſeignoit à joüer des inſtrumens, & la muſique qui ſe nommoit l'art du chant. Quant à la muſique hypocritique ou *contrefaiſeuſe*, & qui ſe nommoit ainſi, parce qu'elle étoit proprement la muſique des Comédiens que les Grecs appelloient communément hypocrites ou *contrefaiſeurs*, elle enſeignoit l'art du geſte, & montroit ainſi à exécuter, ſuivant les regles d'une méthode établie

ſur des principes certains, ce que nous ne faiſons plus aujourd'hui que guidez par l'inſtinct, ou tout au plus par une routine aidée & ſoutenuë de quelques obſervations. Les Grecs nommoient cet art muſical *Orcheſis*, & les Romains *Saltatio*.

Porphyre qui vivoit environ deux cens ans après Ariſtides Quintilianus, & qui nous a laiſſé un Commentaire ſur les *Harmoniques* de Ptolomée, ne partage les arts muſicaux, qu'en cinq arts différens, (*a*) ſçavoir, l'art métrique, l'art rithmique, l'art organique, l'art poëtique pris dans toute ſon étenduë, & l'art hypocritique. On trouve même, en comparant la diviſion d'Ariſtides avec celle de Porphyre, que Porphyre compte deux arts de moins qu'Ariſtides. Ces deux arts ſont l'art de compoſer la mélopée & l'art du chant. Si nonobſtant la ſuppreſſion de ces deux arts, Porphyre ne laiſſe pas de compter cinq arts muſicaux, au lieu qu'il ne devroit plus, après ce retranchement, n'en compter que quatre; c'eſt qu'il met au nombre de ces arts, l'art métrique dont il n'eſt pas fait mention dans Ariſtides. Mais cette différence dans l'énumération des arts muſi-

(*a*) *Hypomnemata in Harm. Ptol. p.* 191.

caux, n'empêche pas que nos deux Auteurs ne disent au fond la même chose. Tâchons d'expliquer la difficulté.

Dès que Porphyre a dit qu'il prenoit l'art poëtique dans sa plus grande étenduë, comme il prend soin de le dire, il a dû ne point parler de la mélopée, ou de l'art de composer la mélopée, comme d'un art musical particulier, parce que ce dernier art étoit renfermé dans l'art poëtique, pris dans toute son étenduë. En effet, suivant l'usage des Grecs, l'art de composer la mélopée, faisoit une partie de l'art poëtique. On verra ci-dessous que les Poëtes Grecs composoient eux-mêmes la mélopée de leurs piéces. Si au contraire Aristides fait de l'art poëtique & de l'art de composer la mélopée, deux arts distincts, c'est qu'il a eu égard à l'usage des Romains, qui étoit que les Poëtes dramatiques ne composassent point eux mêmes la déclamation de leurs vers, mais qu'ils la fissent composer par des Artisans compositeurs de profession, & que Quintilien appelle: *Artifices pronuntiandi.* C'est ce que nous rapporterons plus au long dans la suite.

C'est par la même raison que Porphyre n'a point suivi Aristides, ni fait de l'art du chant un art musical particulier.

Ceux qui enſeignoient en Grece l'art poëtique dans toute ſon étenduë, enſeignoient auſſi apparemment l'art de bien exécuter toute ſorte de chant ou de déclamation.

Si Porphyre fait à ſon tour deux arts diſtincts de l'art rithmique, dont Ariſtides ne fait qu'un ſeul & même art; ſi Porphyre diviſe en art métrique & en art rithmique proprement dit, l'art dont Ariſtide ne fait qu'un ſeul art qu'il appelle *Rithmopæia*, cela vient vraiſemblablement de la cauſe que je vais dire. Les progrez que l'art des Pantomimes né ſous le regne d'Auguſte, aura fait durant les deux ſiécles écoulez depuis le tems d'Ariſtides juſques au tems de Porphyre, avoient engagé les gens du théâtre à ſubdiviſer l'art rithmique, & par conſéquent à en faire deux arts différens. L'un de ces arts qui étoit le métrique ou le *meſureur*, enſeignoit à réduire ſous une meſure certaine & reglée, toute ſorte de geſtes en toute ſorte de ſons, qui pouvoient être aſſujettis à ſuivre les tems d'une meſure; & l'art rithmique n'enſeignoit plus qu'à bien battre cette meſure, & principalement à la battre d'un mouvemett convenable. Nous verrons ci-deſſous que le *mouvement* étoit,

au ſentiment des anciens, ce qu'il y avoit de plus important dans l'exécution de la muſique, & l'invention de l'art du Pantomime les aura encore engagez à faire une étude plus profonde de tout ce qui pouvoit perfectionner l'art du mouvement. Il eſt certain, comme on le dira, que depuis le regne d'Auguſte juſques au renverſement total de l'Empire d'Occident, les repréſentations des Pantomimes firent le plaiſir le plus cher au peuple Romain.

Je conclus donc que la différence qui ſe trouve entre l'énumération des arts muſicaux que fait Ariſtides Quintilianus, & celle que fait Porphyre, n'eſt qu'une différence apparente, & que ces deux Auteurs ne ſe contrediſent point quant au fond des choſes.

Je m'interromprai ici pour faire une obſervation. Dès que la muſique des anciens donnoit des leçons méthodiques ſur tant de choſes, dès qu'elle donnoit des préceptes utiles au Grammairien, & néceſſaires au Poëte, comme à tous ceux qui avoient à parler en public, on ne doit plus être ſurpris que les Grecs & les Romains (*a*) l'ayent cruë un art néceſſaire, & qu'ils lui ayent donné tant d'é-

(*a*) *Quint. Inſt. lib.* 1. *cap.* 12.

loges qui ne conviennent pas à la nôtre. On ne doit pas s'étonner qu'Aristides Quintilianus ait dit (*a*) que la musique étoit un art nécessaire à tous les âges de la vie, puisqu'il enseignoit également ce que les enfans doivent apprendre, & ce que les personnes faites doivent sçavoir.

Quintilien écrit par la même raison, que non-seulement il faut sçavoir la musique pour être Orateur, mais qu'on ne sçauroit même être bon Grammairien sans l'avoir apprise, puisqu'on ne pouvoit pas bien enseigner la Grammaire sans montrer l'usage dont y étoient le métre & le rithme (*b*) *Nec citra musicem Grammatica potest esse perfecta, cum ei de rithmis metrisque dicendum sit.* Cet Ecrivain judicieux observe encore en un autre endroit (*c*) que dans les tems précédens, la profession d'enseigner la musique, & celle d'enseigner la Grammaire, avoient été unies, & qu'elles étoient alors exercées par le même maître.

Enfin, Quintilien dit dans le chapitre de son livre où il veut prouver que l'Orateur est du moins obligé d'apprendre quelque chose de la musique. » On ne » me refusera point de tomber d'accord

(*a*) *De Music. lib. pr.* (*b*) *Inst. lib. pr. cap.* 3.
(*c*) *Ibid. cap. sexto.*

que ceux qui prétendent faire la pro- « fession d'Orateur, doivent lire & en- « tendre les Poëtes. La musique ne prési- « de-t'elle point à la composition des poë- « mes de quelque nature qu'ils soient ? « Si quelqu'un est assez déraisonnable « pour dire qu'en général les regles que « suit un Poëte dans la composition de « ses vers, n'appartiennent point à la mu- « sique, du moins ne sçauroit-il nier que « les regles qu'il faut suivre dans la com- « position des vers qui sont faits pour être « récitez avec un accompagnement, « n'appartiennent à ce bel art. » *Poetas certè legendos futuro Oratori concesserint. Num hi sine Musica ? At si quis tam cæcus animi est ut de aliis dubitet, illos certè qui carmina ad lyram composuerunt. Hæc diutius.* (*a*) Ce passage paroîtra beaucoup plus clair, lorsqu'on aura lû ce que je dois écrire concernant le *carmen* ou la déclamation notée des vers faits pour être récitez avec un accompagnement.

En un mot, tous les écrits des anciens font foi (*b*) que la musique passoit de leur tems pour un art nécessaire aux personnes polies, & qu'on regardoit alors comme des gens sans éducation, & com-

(*a*) *Inst. lib. prim. cap.* 12.
(*b*) *Luciani Gymnast. Plutar. de Music.*

me on regarde aujourd'hui ceux qui ne ſçavent point lire, les perſonnes qui ne ſçavoient pas la muſique. Je reviens aux arts muſicaux.

Malheureuſement pour nous, il ne nous eſt reſté aucune des méthodes compoſées pour enſeigner la pratique de ces arts, dont il y avoit tant de Profeſſeurs dans la Grece & dans l'Italie. D'ailleurs ceux des Auteurs anciens qui ont écrit ſur la muſique, & dont les ouvrages nous ſont demeurez, ont très-peu parlé de la mécanique des arts ſubordonnez à la ſcience de la muſique qu'ils ont regardez comme des pratiques faciles & communes, dont l'explication n'étoit bonne qu'à exercer les talens de quelque maître à gages. Par exemple, S. Auguſtin qui a compoſé ſur la muſique un ouvrage diviſé en ſix livres, dit qu'il n'y traitera point de toutes ces pratiques, parce que ce ſont des choſes ſçuës communément par les hommes de théâtre les plus médiocres. *Non enim tale aliquid hic dicendum eſt, quale quilibet Cantores Hiſtrioneſque noverunt.* (*a*)

Ainſi les Auteurs dont je parle, ont écrit plutôt en Philoſophe qui raiſonne & qui fait des ſpéculations ſur les prin-

(*a*) *De Muſic. l. prim.*

cipes généraux d'un art dont la pratique est sçuë de tous ses contemporains, que comme un Auteur qui veut que son livre puisse, sans aucun autre secours, enseigner l'art dont il traite.

Cependant j'espere, qu'en m'aidant des faits racontez par les Ecrivains anciens, qui par occasion ont parlé de leurs arts musicaux, je pourrai venir à bout de donner une notion, sinon pleine & entiere, du moins claire & distincte de ces arts, & d'expliquer comment les piéces dramatiques étoient représentées sur le théâtre des anciens.

Nous venons de voir qu'Aristides Quintilianus comptoit six arts musicaux, sçavoir, l'art rithmique, l'art de composer la mélopée, l'art poëtique, l'art de joüer des instrumens, l'art du chant & l'art du geste; mais nous réduirons ici ces six arts à quatre, en ne comptant l'art poëtique, l'art de composer la mélopée & l'art du chant, que pour un seul & même art. On a déja vu que l'art poëtique, l'art de composer la mélopée & l'art du chant avoient tant d'affinité, que Porphyre ne les comptoit que pour un seul art, qu'il nomme l'art poëtique pris dans toute son étenduë.

SECTION II.

De la Musique Rithmique.

NOUS avons déja dit que la musique rithmique donnoit des regles pour assujettir à une mesure certaine tous les mouvemens du corps & de la voix, de maniere qu'on pût en battre les tems. Le rithme musical, dit Aristides, (*a*) regle aussi bien le geste que la récitation. Cet art enseignoit donc le grand usage qu'on peut faire de la mesure & du mouvement. On verra par ce que nous allons dire sur ce sujet, que les anciens faisoient un très-grand cas de cet art. S. Augustin dit dans l'endroit de ses rétractations où il parle du livre qu'il avoit écrit sur la musique, qu'en l'écrivant, son objet principal avoit été d'y traiter du secours merveilleux qu'on peut tirer de la mesure & du mouvement. *Et de musica sex volumina quantum attinet ad eam partem quæ rithmus vocatur.* (*b*)

Les Grecs reconnoissoient comme nous quatre choses dans la musique, la progression des tons du sujet principal,

(*a*) *De Music. lib. prim.* (*b*) *Lib. prim.*

ou le chant, l'harmonie, ou l'accord des différentes parties, la mesure & le mouvement. C'étoit donc ces deux dernieres qu'enseignoit l'art rithmique qui, comme nous l'avons remarqué déja, est partagé par Porphyre en art métrique, ou mesureur, & en art rithmique ou art du mouvement.

Platon, pour dire que le mouvement est l'ame d'un chant mesuré, dit (*a*) que le rithme est l'ame du métre. Le métre, écrit Aristote, (*b*) n'est encore qu'une partie du rithme. On lit dans Quintilien ; si je l'entends bien, qu'il ne faut pas qu'une mesure emprunte sur l'autre ; mais que celui qui bat la mesure, a la liberté d'en presser, ou d'en rallentir le mouvement. *Rithmis spatia libera, metris finita sunt.* (*c*) Aristides Quintilianus écrit, que suivant plusieurs, le métre différoit du rithme, comme le tout differe de sa partie. *Porro & pedibus constant metra.... differre autem metra à rithmo, aiunt alii ut à toto partem.* (*d*) Mais comme nous disons quelquefois absolument le mouvement pour dire la mesure & le mouvement, les Grecs disoient aussi quelquefois le rithme tout court, pour

(*a*) *Plat. de Leg. l. 2.* (*b*) *Poet. chap. 4.*
(*c*) *Inst. l. 9. cap. 4.* (*d*) *Arist. l. prim.*



dire le rithme & le métre : c'eſt en prenant le mot de rithme dans cette acception qu'Ariſtote a dit dans ſa Poëtique, que la muſique fait ſes imitations avec le chant, l'harmonie & le rithme; ainſi que la Peinture fait les ſiennes avec les traits & avec les couleurs.

Les Romains qui employoient ſouvent des termes Grecs en parlant de muſique, en ſçavoient certainement l'étimologie, & ce que pouvoit changer dans la ſignification propre de ces termes un uſage autoriſé. Or S. Auguſtin dit poſitivement qu'il étoit en uſage de ſon tems, de donner le nom de rithme à tout ce qui regloit la durée, dans l'exécution des compoſitions. *Rithmi enim nomen in muſica uſque adeo patet ut hæc tota pars ejus quæ ad diu & non diu pertinet, rithmus nominata ſit.* (*a*)

Rien n'eſt ſi commun dans toutes les langues, que le nom de l'eſpéce donné au genre, & le nom du genre attribué à l'eſpéce en ſtyle ordinaire. Sans ſortir de notre ſujet, nous allons voir que les Romains donnoient au mot *modulatio* une acception beaucoup plus étenduë que ſa premiere ſignification. Les Romains appelloient *ſoni* ou *voces*, le chant,

(*a*) *De Muſic. lib.* 2.

l'harmonie, *concentus*; & la mesure, *numeri*.

Quand Virgile dans une de ses Eglogues, fait dire à Mœris par Lycidas. Dites moi aussi les vers que je vous entendis chanter un soir : Je m'en rappellerois sans peine les *nombres*, si je pouvois me souvenir des paroles.

Quid, quæ te purâ solum sub nocte canentem
Audieram, numeros memini, si verba tenerem. (*a*)

Il ne veut faire dire autre chose à Lycidas, si ce n'est que bien qu'il eût oublié les paroles des vers dont il étoit question, il se souvenoit bien néanmoins de quels pieds ou de quelles mesures ils étoient composez, & par conséquent de leur cadence. Ainsi *Modi*, terme que les Latins employent souvent en parlant de leur musique, ne signifioit proprement que le mouvement. Cependant ils appelloient la mesure & le mouvement du nom seul de *modi*, & même ils donnoient encore quelquefois le nom de *modulation* à toute la composition, & cela sans égard à l'étimologie de modulation.

Montrons donc en premier lieu que

(*a*) Eglog. nona.

modulatio ne ſignifioit proprement que la meſure & le mouvement, que ce qui eſt appellé rithme dans Porphyre ; & montrons en ſecond lieu que, malgré cela, les Romains ont ſouvent donné le nom de modulation à toute la compoſition muſicale. Nous aurons beſoin plus d'une fois de ſuppoſer que les anciens ſe ſont permis cette eſpéce d'inexactitude.

Quintilien rapporte qu'Ariſtoxene, que Suidas dit avoir été lun des diſciples d'Ariſtote, & qui a écrit ſur la muſique un livre qui ſe trouve dans le recueil de M. Meibomius, diviſoit la muſique qui s'exécute avec la voix en rithme & en chant. Le rithme, ajoute Quintilien, eſt ce que nous appellons *modulation* ; & le chant aſſujetti ou noté, eſt ce que nous appellons le ton & les ſons. *Vocis rationes Ariſtoxenes muſicus dividit in rithmum & melos emmetrum, quorum alterum modulatione, canore alterum ac ſonis conſtat.* (*a*)

Lorſque Quintilien veut dire qu'il n'exige point de ſon Orateur qu'il ſçache la muſique à fond, Quintilien dit qu'il ne ne lui demande point de ſçavoir aſſez bien la modulation pour battre la meſure des

(*a*) *Inſt. lib. prim. cap.* 12.

Cantiques

Cantiques ou des Monologues. C'étoient, comme nous le dirons dans la suite, les scenes des pieces de théatre dont la déclamation étoit la plus chantante, c'est-à-dire, la plus approchante du chant musical. *Nam nec ego consumi studentem his artibus volo, nec moduletur ut musicis modis cantica excipiat.* (a)

Cependant (& c'est ce que nous avons à dire en second lieu) Quintilien appelle souvent toute la composition *une modulation*, en comprenant sous ce nom le chant, l'harmonie, la mesure & le mouvement. Par exemple, cet Auteur dans le troisiéme chapitre du livre onziéme de ses Institutions, où il donne des leçons si curieuses sur le soin qu'un Orateur doit avoir de sa voix, & sur la récitation, dit, en parlant de plusieurs mauvaises manieres de prononcer: » Il n'y « a point de désagrément dans la pro- « nonciation qui me choque autant que « d'entendre dans les Ecoles & dans les « Tribunaux, chanter *la modulation théa-* « *trale.* C'est le vice à la mode, j'en « conviens, mais il n'en est pas moins « vrai que ce vice dégrade l'Orateur. » *Sed quodcumque ex his vitium magis tulerim quàm quo nunc maximè laboratur*;

(a) *Quint. Inst. lib.* 1. *cap.* 13.

in causis omnibus Scholisque cantandi, quod inutilius sit an fœdius ignoro! Quid enim Oratori minus convenit quàm modulatio Scenica? (*a*) On voit bien que Quintilien comprend le chant ou la déclamation composée dans la *modulation* dont il parle. C'est la composition entiere que Quintilien appelle ici *modulation.*

Dans les Inscriptions qui sont à la tête des Comedies de Terence, il est dit, que c'est Flaccus qui en a fait les modes, ou qui les a *modulées*; pour dire que c'étoit ce Flaccus qui en avoit composé la déclamation. *Modos fecit, modulavit Flaccus.*

Saint Augustin rend en quelque sorte raison de cet usage, en disant que tout ce qu'un Musicien doit faire, est presque renfermé sous le terme de modulation. *Modulatio, quo uno pene verbo tantæ disciplinæ definitio continetur.* (*b*)

Je pourrois encore citer plusieurs passages d'anciens Auteurs Latins qui ont emploïé les termes de *modi* & de *modulatio* dans un sens aussi étendu ; mais pour convaincre le lecteur qu'on s'en servoit communément pour dire toute la composition, il suffira de rapporter la définition que fait du mot de *modula-*

(*a*) *Inst. lib. XI. c. 3.* (*b*) *De Mus. lib. pr.*

tion, Diomede Grammairien, qui a vêcu avant la destruction de l'Empire Romain. La modulation, dit cet Auteur, est l'art de rendre la prononciation d'une récitation suivie, plus agréable, & d'en faire un bruit plus flateur pour l'oreille. (a) *Modulatio est continuati sermonis in jucundiorem dicendi rationem artificialis flexus, in delectabilem auditui formam conversus.*

Enfin le terme de modulation avoit parmi les Romains, la même signification que *Carmen*: mot que nous ne sçaurions traduire suivant sa signification précise, qui vouloit dire la mesure & la prononciation notée des vers, parce que n'aïant pas la chose, nous n'avons pas de terme propre pour la signifier. Il sera bientôt parlé de ce *Carmen.* Revenons à l'art rithmique, ou à la modulation proprement dite.

Nous sçavons comment les anciens mesuroient leur musique vocale ou leur musique composée sur des paroles. Comme nous l'avons observé déja en parlant de la mécanique de la Poësie, les syllabes avoient une quantité déterminée dans la langue Grecque & dans la langue Latine. Cette quantité étoit même relati-

(a) *De Arte Gramm. lib. 2, cap. 4.*

ve, c'eſt-à-dire, que deux ſyllabes breves ne devoient point durer plus longtems dans la prononciation, qu'une longue; & qu'une ſyllabe longue devoit durer auſſi longtems que deux breves. La ſyllabe breve valoit un tems dans la meſure, & la ſyllabe longue en valoit deux. Les enfans n'ignorent pas, dit Quintilien, que la longue vaut deux tems, & que la breve n'en vaut qu'un. *Longam eſſe duorum temporum, brevem unius, etiam pueri ſciunt.* (*a*)

Cette proportion entre les ſyllabes longues & les ſyllabes breves, étoit auſſi conſtante que la proportion qui eſt aujourd'hui entre les notes de differente valeur. Comme deux notes noires doivent dans notre muſique durer autant qu'une blanche, dans la muſique des anciens deux ſyllabes breves duroient ni plus ni moins qu'une longue. Ainſi lorſque les Muſiciens Grecs ou Romains mettoient en chant quelque compoſition que ce fût, ils n'avoient pour la meſurer, qu'à ſe conformer à la quantité de la ſyllabe ſur laquelle ils poſoient chaque note. La valeur de la note étoit déja décidée par la valeur de la ſyllabe. Voilà pourquoi Boëce (*b*) qui a vêcu ſous

(*a*) *Inſt. lib.* 9. *c.* 4. (*b*) *De Muſ. lib.* 4. *c.* 3.

le regne de Theodoric Roi des Oſtrogots, & quand les théatres étoient encore ouverts à Rome, dit, en parlant d'un Compoſiteur de muſique qui met des vers en chant : Que ces vers ont déja leur meſure en vertu de leur figure, c'eſt-à-dire, en vertu de la combinaiſon des ſyllabes longues & des ſyllabes bréves dont ils ſont compoſez. *Ut ſi quando melos aliquod Muſicus voluiſſet aſcribere ſupra verſum rithmica metri compoſitione diſtentum, &c.*

D'un autre côté, comme nous l'avons dit en parlant de la mécanique des vers Grecs & de celle des vers Latins, tout le monde ſçavoit dès l'enfance la quantité de chaque ſyllabe. Chacun ſçavoit donc, ſans avoir fait pour cela aucune étude particuliere, la valeur de chaque ſyllabe, & ce qui étoit la même choſe, de chaque note.

Quel nombre de tems les Grecs & les Romains mettoient-ils dans les meſures des chants, compoſez ſur des paroles de quelque nature que ces chants-là puſſent être ? Je réponds. Quant aux chants compoſez ſur des vers, la meſure de ces chants, le nombre des tems de chaque meſure ſe trouvoit être déja reglé par la figure du vers. Chaque

pied du vers faisoit une mesure. En effet on trouvera dans la suite le mot de *pes* qui signifie un pied, emploïé par Quintilien & par d'autres, pour dire une mesure.* Il y a néanmoins une objection à faire contre cette explication; c'est que, suivant son contenu, les mesures du même chant devoient être inégales dans leur durée, parce que les pieds du même vers n'étoient pas égaux. Les uns n'avoient que trois tems, tandis que les autres en avoient quatre. En effet, les pieds qui n'étoient composez que d'une syllabe longue & d'une breve, ou de trois syllabes breves, ne renfermoient que trois tems, au lieu que les pieds composez de syllabes longues, ou d'une syllabe longue & de deux breves, avoient quatre tems. Je tombe d'accord que cela ne pouvoit pas être autrement. Mais cela n'empêchoit point que le batteur de mesure ne pût la marquer toujours avec justesse.

Quant aux chants composez sur de la prose, on voit bien que c'étoit aussi la quantité d'une syllabe qui décidoit de la valeur de la note placée sur cette syllabe. Peut-être les anciens ne mesuroient-ils pas les chants de cette espece-là, & laissoient-ils à celui qui battoit

la meſure en ſuivant les principes de l'art rithmique, la liberté de marquer la cadence après tel nombre de tems qu'il jugeoit à propos de réunir, pour ainſi dire, ſous une même meſure. Depuis quel tems écrivons-nous la meſure de notre muſique? Voilà pourquoi les anciens mettoient la Poëſie au nombre des arts muſicaux. Voilà pourquoi la plûpart des Auteurs Grecs & Latins qui ont écrit ſur la muſique, traitent fort au long de la quantité des ſyllabes, des pieds & des figures du vers, ainſi que de l'uſage qu'on en peut faire, pour donner plus d'agrément & plus d'expreſſion au diſcours. Que ceux qui ſeront curieux de connoître à quel point les anciens avoient approfondi cette matiere, liſent ce qu'en a écrit ſaint Auguſtin dans ſon livre ſur la muſique.

D'ailleurs nous apprenons d'Ariſtides Quintilianus, & nous voïons par ce qu'en ont dit d'autres Auteurs, que les anciens avoient un rithme dans lequel chaque pied de vers ne faiſoit pas toujours une meſure, puiſqu'il y avoit des meſures compoſées de huit tems ſyllabiques, c'eſt-à-dire, de huit breves ou de leur valeur. C'étoit un moïen de remedier à l'inconvenient qui naiſſoit de

l'inégalité de durée qui se rencontroit dans les pieds du même vers. Mais comme cela regarde la musique proprement dite, je renvoïerai mon lecteur à ce qu'en a écrit un sçavant homme (*a*) qui joint à une connoissance profonde de cette science, une grande érudition.

Comment les anciens marquoient-ils la valeur des notes de leur musique organique ou instrumentale, puisque ces notes ne pouvoient pas y tirer leur valeur de la quantité des syllabes sur lesquelles on les auroit placées? Je l'ignore, mais j'imagine comment on pourroit donner une valeur certaine dans la musique instrumentale à chaque *semeia* ou note organique, par des points placez, soit au-dessus, soit au-dessous, soit à côté: ou bien en mettant au-dessus de chaque note l'un des deux caracteres qui servoient à marquer si une syllabe étoit breve, ou si la syllabe étoit longue, & dont chacun a sçu la figure dès les premieres classes. Nous parlerons fort au long de ces *semeia*, quand nous expliquerons comment les anciens écrivoient en notes le chant musical, ou le chant proprement dit, & ce chant qui

(*a*) M Burette de l'Acad. des Belles Lettres, tome cinq de son Histoire.

n'étoit qu'une déclamation.

On sera bien plus curieux d'apprendre une autre chose, je veux dire la maniere dont la musique métrique marquoit les tems dans toute sorte de mouvemens du corps. Comment, dira-t'on d'abord, les anciens écrivoient-ils en notes les gestes ? Comment s'y prenoient-ils pour marquer chaque mouvement des pieds & des mains, chaque attitude & chaque démarche par une figure particuliere qui désignât distinctement chacun de ces mouvemens ? Je me contenterai de répondre ici, que l'art d'écrire les notes en geste, ou, si l'on veut, les Dictionnaires des gestes; (car nous verrons que les anciens avoient de ces Dictionnaires-là, s'il est permis d'user de cette expression,) n'étoient point du ressort de la musique rithmique dont il s'agit présentement. Elle supposoit l'art d'écrire les gestes en notes, un art déja trouvé & pratiqué. C'étoit la musique hypocritique ou la *Saltation*, qui enseignoit cette espece d'écriture. Ainsi nous remettons à en parler, que nous traitions de celui des arts musicaux que les Grecs nommoient *Orchesis*, & les Romains *Saltatio*. Comment, repliquera-t'on, la musique rithmique s'y prenoit-elle pour

asservir à une même mesure, & pour faire tomber en cadence, & le Comedien qui récitoit, & le Comedien qui faisoit les gestes ? Je répondrai que c'est une de ces choses dont S. Augustin dit qu'elles étoient connuës de tous ceux qui montoient sur le théatre, & que pour cela même il dédaigne de l'expliquer. Mais comme nous n'avons plus sous les yeux la chose dont il est question, il ne nous est plus bien facile de concevoir ce que S. Augustin dit que tout le monde sçavoit de son tems. Si les passages des Auteurs anciens que nous rapporterons ci-dessous, prouvent que l'Acteur qui récitoit, & l'Acteur qui faisoit les gestes, s'accordoient très-bien, & qu'ils tomboient en cadence avec une grande justesse, ils n'expliquent point la maniere dont ils s'y prenoient pour suivre exactement l'un & l'autre, une mesure commune. On trouve néanmoins dans Quintilien quelque chose des principes sur lesquels ce moïen de les accorder, avoit été trouvé & établi.

Il paroît donc, en lisant un passage de Quintilien, que pour venir à bout de mesurer, pour ainsi dire, l'action, & pour mettre en état celui qui faisoit les gestes, de suivre celui qui récitoit, on

avoit imaginé une regle, qui étoit que trois mots valussent un geste. Or comme ces mots avoient une durée reglée, le geste devoit avoir ainsi une durée déterminée, & qui pouvoit se mesurer. Voici le passage. (*a*) *Hic veteres Artifices illud rectè adjecerunt, ut manus cum sensu & deponeret & inciperet; alioqui enim aut ante vocem erit gestus, aut post vocem, quod est utrumque deforme. In illo lapsi nimiâ subtilitate sunt, quod intervallum motûs tria verba esse voluerunt, quod nec observatur, nec fieri potest; sed illi quasi mensuram tarditatis celeritatisque aliquam esse voluerunt: nec immeritò, ne aut diu otiosa esset manus, aut, quod multi faciunt, actionem continuo motu conciderent.* » Ceux qui « les premiers ont fait profession de « composer la déclamation des pieces « de theatre, & de les faire représenter « sur la scene, en ont usé très-sagement « quand ils ont reglé que chaque geste « commençât avec un sens, & qu'il finît en même tems que ce sens-là. Ils « ont eu raison d'introduire cette regle: « car il est également messéant de commencer à gesticuler avant que d'avoir « ouvert la bouche, & de continuer à « gesticuler après avoir cessé de parler. «

(*a*) *Instit. lib.* 11. *cap.* 4.

» Il est vrai que nos Artisans, pour
» avoir voulu être trop ingénieux, se
» sont trompez, lorsqu'ils ont reglé que
» le même tems qu'il falloit pour pro-
» noncer trois mots, feroit le tems de la
» durée d'un geste. Voilà ce qui ne se
» fait point naturellement, & c'est mê-
» me ce que l'art ne peut apprendre à
» bien pratiquer. Mais nos Artisans ont
» cru qu'il falloit, à quelque prix que
» ce fût, prescrire une méthode qui re-
» glât la mesure du geste qui déplaît
» également, soit qu'il soit trop lent,
» soit qu'il soit trop précipité, & le
» principe qu'ils ont établi, est ce qu'ils
» ont pû imaginer de mieux. »

J'ai traduit le mot d'*Artifices* dont se sert ici Quintilien, par *Ceux qui font profession de composer la déclamation des pièces de théatre, & de les faire représenter sur la scene*, fondé sur deux raisons. La premiere, c'est que Quintilien n'entend point ici parler des Professeurs en éloquence, qu'il désigne par d'autres noms dans son Institution. La seconde, c'est que dans le chapitre où se trouve le passage que je viens de rapporter, Quintilien parle très-souvent des usages pratiquez par les Comediens, & qu'il y appelle *Artifices* ou *Artifices pronuntiandi*

ceux qui faisoient profession de faire représenter les pieces de théatre. Nous apporterons ci-dessous un de ces passages dans lequel Quintilien parle fort au long du soin qu'avoient ces *Artifices pronuntiandi*, de donner à chaque Comedien un masque assortissant au caractere du personnage qu'il devoit représenter.

Voici encore un autre endroit de Quintilien, qui peut fournir quelque lumiere sur les regles que l'art rithmique donnoit pour mesurer les tems des gestes. » Chaque tems de la mesure pris « en particulier, n'asservit que le réci- « tateur obligé à prononcer quand on « lui bat un tems, la syllabe qu'il doit « prononcer sous ce tems-là; mais le « rithme assujettit tous les mouvemens « du corps. Il faut que celui qui fait les « gestes, tombe en cadence à la fin de « chaque mesure, quoiqu'il lui soit per- « mis de laisser passer quelque tems de « cette mesure, sans faire aucun geste, « & qu'il puisse mettre dans son jeu « muet, aussi souvent qu'il le veut, de « ces silences ou de ces repos qui se trou- « vent rarement dans la partie du *Réci-* « *tateur.* Le rithme laisse cette liberté « au *Gesticulateur*, qui se contente, lors- « qu'il s'en sert, de compter les tems «

» qu'il laisse vuides, pour ainsi dire, &
» qu'il marque même quelquefois pour
» les compter plus sûrement, tantôt par
» un mouvement de doigt, tantôt par
» un mouvement de pied, laissant passer
» ainsi quatre ou cinq tems sans faire au-
» cun mouvement. C'est ce qui a donné
» lieu à dire une pause, *un repos de qua-*
» *tre tems, un repos de cinq tems.* Outre
» cela, on peut, en faveur de celui qui
» fait les gestes, rallentir encore sans
» conséquence le mouvement de la me-
» sure, parce que, nonobstant ce rallen-
» tissement, chaque signe, chaque frap-
» pé, & chaque levé que fait le Batteur
» de mesure, n'en vaut pas moins un
» tems. » *Et quod metrum in verbis modo, rithmus etiam in corporis motu est. Inania quoque tempora rithmi faciliùs accipiunt, quamquam hæc & in metris accidunt. Major tamen illis licentia est, ubi tempora etiam animo metiuntur & pedum & digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, atque æstimant quot breves illud spatium habeat, inde Tetrasemeion & Pentasemeion. Deinceps longiores fiunt percussiones: Nam Semeion tempus est unum.* (a)

Quoique le fait, comme je l'ai déja dit, soit certain, il ne m'est pas possible

(a) *Inst. lib. 9. cap. 4.*

d'expliquer pleinement la méthode enſeignée par l'art rithmique, pour faire agir d'un concert ſi parfait l'Acteur qui parloit, & l'Acteur qui faiſoit les geſtes. Peut-être joignoit-on au caractere qui déſignoit le geſte que devoit faire l'Acteur, un autre caractere qui marquoit le tems que le geſte devoit durer.

Quant au mouvement dont les anciens faiſoient autant de cas que M. de Lulli, M. de la Lande & nos autres bons Muſiciens François, il me paroît impoſſible que les Grecs & les Romains l'écriviſſent, pour ainſi dire, en notes, & qu'ils puſſent preſcrire par le moïen d'aucun caractere, la durée préciſe que devoit avoir chaque meſure. Il falloit que, comme nous, ils s'en rapportaſſent au goût & au jugement de celui qui battoit la meſure, à celui qui faiſoit une profeſſion particuliere de l'art rithmique. Il eſt vrai que quelques Muſiciens modernes ont cru pouvoir trouver le ſecret d'enſeigner autrement que de vive voix, la durée que devoit avoir un air, & d'apprendre par conſéquent même à la poſterité, le mouvement dont il falloit le joüer; mais c'étoit en ſe ſervant de l'Horlogerie que ces Muſiciens prétendoient venir à bout de leur projet. Ils vouloient, par exemple, en

marquant combien de fecondes devoient durer les vingt premieres mefures de la Chaconne de Phaëton; enfeigner le mouvement dont il falloit battre la mefure de cet air de violon. Mais fans difcuter la poffibilité de ce projet, je me contenterai de dire que les anciens ne pouvoient pas même l'imaginer, parce que leur Horlogerie étoit trop imparfaite pour leur laiffer concevoir une pareille idée. On fçait que loin d'avoir des Pendules à fecondes, ils n'avoient pas même d'Horloges à roüe, & qu'ils ne mefuroient le tems que par le moïen des Cadrans au Soleil, des Sables & des Clepfidres.

Nous fçavons que les anciens battoient la mefure fur leurs théatres, & qu'ils y marquoient ainfi le rithme que l'Acteur qui récitoit, l'Acteur qui faifoit les geftes, les Chœurs & même les Inftrumens devoient fuivre comme une regle commune. Quintilien, après avoir dit que les geftes font autant affujettis à la mefure, que les chants mêmes, ajoute que les Acteurs qui font les geftes, doivent fuivre les fignes qui marquent les pieds, c'eft-à-dire, la mefure qui fe bat, avec autant de précifion que ceux qui exécutent les modulations. Il entend par-là les Ac-

teurs qui prononcent, & les instrumens qui les accompagnent. *Atqui corporis motui sua quadam tempora, & ad signa pedum non minus saltationi quàm modulationibus adhibet ratio musica numeros.*

Nous voïons d'un autre côté deux passages de celui des ouvrages de Lucien (*a*) que nous appellons en François le *Traité de la Danse*, (*b*) & qui est l'éloge de l'art des Pantomimes, qu'il y avoit auprès de l'Acteur qui représentoit un homme chaussé avec des souliers de fer, & qui frappoit du pied sur le théatre. Toutes les convenances portent donc à croire que c'étoit cet homme-là qui battoit avec le pied une mesure dont le bruit devoit se faire entendre de tous ceux qui devoient la suivre.

SECTION III.

De la Musique organique ou instrumentale.

IL seroit inutile de traiter ici de la structure des instrumens à vent ou à corde dont les anciens se servoient. La

(*a*) *In Orchesi.*
(*b*) *Voïez le discours sur le Rith. de M. Brette.*

matiere a été comme épuisée, soit par Bartholin le fils dans son Traité des Instrumens à vent de l'antiquité, soit par d'autres Sçavans. Je crois même à propos de remettre ce que j'ai à dire concernant l'usage que les anciens faisoient de leurs instrumens pour soutenir par un accompagnement les Acteurs qui déclamoient, à l'endroit de cet ouvrage où je traiterai de l'exécution de la déclamation composée & écrite en notes. En effet, comme une des preuves les plus convainquantes que je doive apporter pour faire voir que les anciens composoient & qu'ils écrivoient en notes la simple déclamation théatrale, est de montrer que cette déclamation étoit soutenuë d'un accompagnement: Je serois obligé, lorsque je viendrai à traiter de l'exécution de cette déclamation, à faire relire les mêmes passages, & à répeter les mêmes réflexions dont je me serois déja servi, si je parlois ici de l'accompagnement. Je me bornerai donc à dire quelque chose des compositions musicales des anciens, qui n'étoient point faites sur des paroles, & qui ne devoient être exécutées que par des instrumens.

Les anciens avoient la même idée que

nous sur la perfection de la musique, & sur l'usage qu'il étoit possible d'en faire. Aristides Quintilianus, en parlant de plusieurs divisions que les anciens faisoient de la musique considerée sous differens égards, dit que le chant, que la musique, par rapport à l'esprit dans lequel elle a été composée, & à l'effet qu'on a voulu lui faire produire, se peut partager en musique qui nous porte à l'affliction; en musique qui nous rend gais, & nous anime; & en musique qui nous calme en appaisant nos agitations. Nous rapportons ci-dessous le passage d'Aristides.

Nous avons observé déja dans le premier volume de cet ouvrage que les symphonies étoient susceptibles, ainsi que le sont les chants musicaux composez sur des paroles, d'un caractere particulier qui rendent ces symphonies capables de nous affecter diversement, en nous inspirant tantôt de la gaïeté, tantôt de la tristesse, tantôt un ardeur martiale, & tantôt des sentimens de dévotion: Le son des instrumens, écrit Quintilien, l'Auteur le plus capable de rendre compte du goût de l'antiquité, « nous affecte, & bien qu'il ne nous fasse « pas entendre aucun mot, il ne laisse «

» point de nous inspirer divers senti-
» mens. » *Cum organis quibus sermo ex-
primi non potest, affici animos in diversum
habitum sentiamus.* (a)

» C'est en vertu des loix de la natu-
» re, dit dans un autre endroit l'Auteur
» que nous venons de citer, que les tons
» & la mesure font tant d'effet sur nous.
» Si cela n'étoit point, pourquoi les
» chants des symphonies qui ne nous
» font point entendre aucune parole,
» pourroient-ils nous émouvoir à leur
» gré, ainsi qu'ils le sçavent faire? Di-
» ra-t'on que c'est par un pur effet du
» hazard, que dans les fêtes, certaines
» symphonies échauffent l'imagination,
» en mettant les esprits en mouvement,
» & que d'autres symphonies les appai-
» sent & les calment? N'est-il pas évi-
» dent que ces symphonies ne produi-
» sent des effets si differens, que parce
» qu'elles sont d'un caractere opposé.
» Les unes ont été composées pour être
» propres à produire un certain effet, &
» les autres pour être propres à produire
» un effet contraire. A la guerre, lors-
» qu'il faut faire marcher les troupes en
» avant, les instrumens ne joüent pas
» un air du même caractere que celui

(a) *Inst. lib. prim. cap. 12.*

qu'ils joüent, lorsqu'il faut qu'elles se « retirent. L'air que sonnent nos instru- « mens militaires, quand il faut deman- « der quartier, ne ressemble point à ce- « lui qu'ils sonnent, quand il faut aller « à la charge. » (a) *Natura ducimur ad modos, neque aliter enim eveniret ut illi quoque organorum soni quamquam verba non exprimunt, in alios atque alios ducerent motus auditorem. In certaminibus sacris, non eadem ratione concitant animos & remittunt, nec eosdem modos adhibent cum bellicum est canendum, aut posito genu supplicandum, nec idem signorum concentus est procedente ad prælium exercitu, idem receptui canente.* Comme les anciens n'avoient point d'armes à feu dont le bruit empêchât les soldats d'entendre durant l'action, le son des instrumens militaires dont on se servoit à la fois pour leur faire connoître le commandement, & pour les encourager, les anciens faisoient sur cette partie de l'art de la guerre, une attention & des recherches qu'il seroit inutile de faire aujourd'hui. Le fracas du canon & de la mousqueterie, empêche souvent qu'on entende même les signaux que donnent plusieurs tambours, ou plusieurs trompettes qui bat-

(a) *Inst. lib. nono cap. 4.*

tent, ou qui sonnent ensemble. Les Romains surtout se piquoient d'exceller dans les airs militaires.

Quintilien, après avoir dit que de grands Géneraux n'avoient pas dédaigné de jouer eux-mêmes des instrumens militaires, & qu'on faisoit un grand usage de la musique dans les armées Lacedemoniennes, ajoute : » Les trompettes » & les cors qui sont dans nos Légions » servent-ils à autre chose? N'est-il pas » même permis de croire que c'est au ta- » lent de faire usage des instrumens de » guerre, lequel nous possedons supe- » rieurement aux autres nations, qu'est » dûë en partie la réputation de la mili- » ce Romaine. *Duces maximos & fidibus & tibiis cecinisse traditum, & exercitus Lacedemoniorum Musicis accensos modis? Quid autem aliud in nostris Legionibus cornua ac tubæ faciunt, quorum concentus quantò est vehementior, tantò Romana in bellis gloria cæteris præstat.* (*a*)

Tite-Live raconte un fait très-propre à confirmer ce que dit Quintilien. Annibal aïant surpris la ville de Tarente sur les Romains, il usa d'un stratagême pour empêcher la garnison de se jetter dans la forteresse de la place, & pour la faire prisonniere de guerre. Comme il avoit dé-

(*a*) *Inst. lib. prim. cap.* 12.

couvert que le quartier d'assemblée des Romains, en cas d'allarme imprévuë, étoit le théatre de la ville, il y fit sonner le même air que les Romains faisoient sonner pour s'assembler: mais les Soldats de la garnison reconnurent bien tôt à la mauvaise maniere avec laquelle la trompette étoit embouchée, que ce n'étoit pas un Romain qui en sonnoit, & se doutant bien de la ruse de l'ennemi, ils se refugierent dans la forteresse, au lieu de se rendre sur la place d'armes.

Longin parle de la musique organique, (a) comme nous pouvons parler de notre musique instrumentale. Il dit que les symphonies touchent, quoiqu'elles ne soient que de simples imitations d'un bruit inarticulé, & s'il faut parler ainsi, des sons qui n'ont qu'une demi-vie, que la moitié de leur être. Cet Auteur entendoit par *sons parfaits*, ausquels il oppose les sons des symphonies qui n'ont qu'un *être imparfait*, les sons des récits en musique, où le son naturel étant adapté à des mots, se trouve joint avec un son articulé. Voici ce qu'ajoute Longin au passage que nous venons de rapporter. *Et de vrai ne voïons-nous pas que le son des instrumens à vent, remue l'a-*

(a) *Traité du Sublime, chap.* 32.

me de ceux qui les entendent, qu'il les transporte hors d'eux-mêmes, & qu'il les fait entrer quelquefois en une espece de fureur? Ne voïons-nous pas qu'il les contraint de conformer les mouvemens de leur corps au mouvement de la mesure, & qu'il leur arrache souvent des démonstrations involontaires? La musique instrumentale agit donc sensiblement sur nous, puisque nous lui voïons faire l'effet que le Compositeur a voulu qu'elle produisît. Quoique les sons de cette musique qui ne sont point articulez, ne nous fassent pas entendre des mots qui réveillent en nous des idées précises, néanmoins ses sons, ses accords, son rithme excitent en nous plusieurs sentimens differens. Ces imitations inarticulées nous remuent autant que les phrases d'un Orateur nous remueroient.

Je vais encore rapporter un endroit de Macrobe qui pourroit paroître inutile, parce qu'il ne dit que la même chose que les passages de Quintilien & de Longin qu'on vient de lire; mais il m'a semblé propre à fermer la bouche à ceux qui voudroient douter que les anciens songeassent à tirer de la musique toutes les expressions que nous voulons en tirer, & qu'ils eussent communément de cet art la même idée qu'en avoit Lulli & la Lande,

qu'on ne ſçauroit produire les ſymphonies des anciens, perduës par l'injure des temps, nous ne ſçaurions juger du merite de ces ſymphonies, que ſur le rapport de ceux qui les entendoient tous les jours, qui voïoient l'effet qu'elles produiſoient, & qui ſçavoient encore dans quel eſprit elles avoient été compoſées.

« Le pouvoir que le chant a ſur nous « eſt ſi grand, c'eſt Macrobe qui parle, « qu'on fait jouër aux Inſtrumens mili- « taires un air propre à rechauffer le cou- « rage, lorſqu'il faut aller à la charge, « au lieu qu'on leur fait jouër un air d'un « caractere oppoſé, lorſqu'il faut faire « une retraite. Les ſymphonies nous agi- « tent, elles nous rendent gais ou in- « quiets, & même elles nous font dormir. « Elles nous calment, elles nous ſoulagent même dans les maladies du corps. « (a) *Ita denique omnis habitus animæ cantibus gubernatur ut & ad bellum progreſſui, & item receptui canatur cantu, & excitante, & rurſus ſedante virtutem. Dat ſomnos adimitque, nec-non curas immittit & retrahit, iram ſuggerit, clementiam ſuadet. Corporum quoque morbis medetur.*

(a) *In ſomn. Scipion. lib. 2. cap. 2.*

Comme il arrive quelquefois que les maladies du corps sont causées par les agitations de l'esprit, il n'est pas surprenant que la musique en soulageant les maux de l'esprit, ait soulagé & même qu'elle ait gueri en certaines circonstances les maladies du corps. Que la musique diminuë, qu'elle dissipe nos chagrins & notre mauvaise humeur : chacun en est convaincu par sa propre experience. Je sçai bien que les circonstances où la musique peut agir avec efficacité sur les maladies, sont rares, & qu'il seroit ridicule d'ordonner des airs & des chansons, comme on ordonne les purgations & la saignée. Aussi les auteurs anciens qui parlent des guerisons operées par la vertu de la musique en parlent-ils comme de cures extraordinaires.

Enfin comme il est quelquefois arrivé de nos jours des miracles de cette espece, les anciens sont pleinement à couvert du soupçon d'avoir cru, concernant les guerisons dont il s'agit, ce qui n'étoit pas, ou de nous avoir debité des fables comme des histoires veritables. Pour le dire en passant, ce point là n'est pas le seul sur lequel notre propre experience les a défendus contre l'accusation d'imposture ou de credulité. Pline l'historien

n'a-t'il pas été juſtifié contre pluſieurs accuſations de cette nature que les critiques du ſeiziéme ſiecle avoient intentées contre lui ? Pour revenir à la gueriſon de quelques maladies par la muſique ; les Memoires de l'Academie des Sciences qui ne ſont point écrits par des perſonnes qui croïent legerement, ſont mention ſur l'année mil ſept cens deux & ſur l'année mil ſept cens ſept, de gueriſons operées recemment par la vertu de la muſique.

On trouve dans Athenée, dans Martianus Capella & dans pluſieurs autres Ecrivains anciens, des recits ſuprenans de tous les effets prodigieux que produiſoit la Muſique des Grecs & celle des Romains. Quelques Modernes, comme Monſieur Meibomius & Monſieur Bartholin le fils, ont même ramaſſé ces faits dans leurs ouvrages. On peut donc lire à ce ſujet le Recueil de pluſieurs Auteurs anciens qui ont écrit ſur la Muſique, publié & commenté par le premier, & le livre *de Tibiis veterum*, écrit par le Gaſpard Bartholin. Si Monſieur le Fevre de Saumur avoit pû voir ce dernier livre avant que de faire imprimer ſon Commentaire ſur Terence, peut-être n'y auroit-il pas inſeré les beaux vers latins

qu'il avoit faits contre la Flute antique, & contre ceux qui veulent entreprendre d'en expliquer la ſtructure & l'uſage.

Il eſt bon de ſe reſſouvenir en liſant les ouvrages dont je viens de faire mention, que c'étoit ſur des Grecs ou ſur leurs voiſins que la Muſique produiſoit des effets ſi merveilleux. On ſçait que les organes de l'oüie ont plus de ſenſibilité dans ces Païs-là, que dans les Contrées où le froid & l'humidité regnent huit mois de l'année. Comme la ſenſibilité du cœur eſt égale ordinairement à celle de l'oreille, les Habitans des Païs ſituez ſur la Mer Egée & ſur la Mer Adriatique ſont auſſi naturellement plus diſpoſez à ſe paſſionner que nous. Il n'y pas ſi loin de l'Iſle de France en Italie. Cependant un François remarque d'abord, quand il eſt en Italie, qu'on y applaudit aux beaux endroits des Operas, avec des tranſports qui paroîtroient dans ſon païs les ſaillies d'une troupe d'inſenſez.

Au contraire nous avons du côté du Nord des voiſins qui ſont naturellement moins ſenſibles que nous au plaiſir d'entendre de la Muſique. A en juger par les inſtrumens qu'ils aiment davantage, & qui nous ſont preſqu'inſupportables, ſoit à cauſe du trop grand bruit qu'ils

font, soit à cause de leur peu de justesse & leur peu d'étenduë, il faut que ces voisins aïent déja l'oreille plus dure que nous. Trouverions-nous communement parlant, un concert executé par des Trompettes placez dans le lieu même où nous mangerions, un bruit fort agréable? Aimerions-nous dans un cabinet un Clavecin dont les touches, au lieu de faire resonner des cordes de fil-d'archal, feroient sonner des clochettes? Je dis *communement*, parce qu'étant situées entre l'Italie & les Païs dont je viens de parler, il est naturel que nous aïons des Compatriotes qui tiennent les uns des Italiens, & les autres des Peuples qui sont à notre Septentrion.



SECTION IV.

De l'Art ou de la Musique Poëtique. De la Mélopée. Qu'il y avoit une Mélopée qui n'étoit pas un Chant Musical, quoiqu'elle s'écrivît en notes.

ON a vû par l'énumeration & par la définition des Arts Musicaux, que la Musique Poëtique, prise dans toute son étenduë, ne faisoit qu'un seul & même Art parmi les Grecs, mais que parmi les Romains elle faisoit deux arts distincts, sçavoir l'art de composer des vers métriques de toute sorte de figure, & la Mélopée ou l'art de composer la Mélodie. Comme dans notre premier volume nous avons discouru fort au long sur les regles que les Anciens suivoient dans la construction de leurs vers, nous ne parlerons point ici du premier des arts compris sous le nom de Musique Poëtique, & nous nous contenterons de traiter du second de ces arts, de celui qui enseignoit la composition de la Mélodie, & le chant ou la maniere d'executer la Mélodie.

Aristides Quintilianus dit dans l'endroit de son ouvrage, où il traite de la Mélopée, qu'elle apprenoit à composer le chant, & qu'elle avoit des épithetes differentes suivant le ton sur lequel elles étoient composées. Par rapport à ce ton une Mélopée s'appelloit la basse, l'autre la moïenne & la troisiéme la haute. *Melopæïa est facultas conficiendi cantum. Hujus alia est Hypatoides, alia Mésoides, alia Netoides; secundum prædictas vocis proprietates.* (*a*) Les Anciens ne divisoient point comme nous par *Octaves* le sistême general de leur Musique. Leur Gamme étoit composée de dix-huit sons dont chacun avoit un nom particulier, ainsi que nous serons obligez de le dire dans la suite. Un des plus bas de ces sons s'appelloit *Hypaté*, & un des plus hauts s'appelloit *Nété*. Voilà pourquoi Aristides nomme la Mélopée basse, *la Mélopée Hypathoide*, & la Mélopée haute la Mélopée *Nétoide*.

Notre Auteur après avoir donné quelques regles generales sur la composition, & qui conviennent aussi bien aux chants, qui pour ainsi dire ne se chantent point, c'est-à-dire, à la simple déclamation, qu'aux chants Musicaux, ajoûte, *Dif-*

(*a*) *Lib. prim. pag.* 28.

fert autem Melopaia à Melodia, quòd hæc sit cantûs indicium, illa habitus effectivus. Modi Melopaiæ genere quidem sunt tres Dithyrambicus, Nomicus, Tragicus, quorum Nomicus modus est Netoides, Dithyrambicus Mesoides, Tragicus Hypathoides, specie vero reperiuntur plures qui ob similitudinem generalibus subjici possunt. Amatorii enim quidam vocantur ad quos pertinent Nuptiales : & Comici & Encomiastici. (*a*) « La difference qui est entre » la Mélopée & la Mélodie, consiste en ce » que la Mélodie est le chant même écrit » en notes; & la Mélopée, l'art de le com- » poser. La Mélopée peut se diviser par » rapport au ton sur lequel elle compo- » se : En Melopée Dithirambique, en » Melopée Nomique, & en Melopée » Tragique. La Melopée Nomique, (c'est, comme on le verra, celle dont on faisoit usage dans la publication des loix) « compose sur les tons les plus » hauts ; la Dithirambique compose sur » les tons du milieu ; & la Tragique sur » les tons les plus bas. Voilà les trois » genres de Melopée, qui peuvent se » subdiviser en plusieurs especes, à cause » de quelque difference qui se rencontre » entre des Melopées comprises sous le

(*a*) *Ibid. pag.* 29.

même genre. Telle est la Melopée des « vers tendres qui comprend celle des « Epithalames ; telle est encore la Melo- « pée des vers comiques & celle des Pa- « negiriques. » Ainsi la Melopée étoit la cause, & la Melodie l'effet. A la lettre, Melopée signifioit *la composition des chants*, de quelque nature qu'ils fussent, & Melodie des *chants composez*. Ainsi l on ne doit pas être surpris de trouver quelquefois *Melopée* où il auroit fallu écrire *Melodie*. C'est le nom de la cause mis pour le nom de l'effet.

Rapportons pour commencer l'explication du passage d'Aristides, quelques endroits du Livre que Martianus Cappella a composé en Latin concernant les lettres & la musique (a) Cet Auteur est veritablement posterieur à Quintilianus Aristides ; mais il a vécu avant Boëce qui le cite, & cela suffit pour le rendre d'un grand poids dans la matiere dont il est question. Suivant Capella *Melos*, nom d'où viennent & Melopée & Melodie, signifioit la liaison du son aigu avec le son grave. *Melos est nexus acutioris & gravioris soni.* (b) Je cite le texte de Capella, suivant les corrections

(a) *De Nuptiis Philolog.*
(b) *In notis ad Arist. pag.* 249.

qu'il y faut faire, au sentiment de Monsieur Meibomius. Comme la simple déclamation consiste aussi-bien que le chant proprement dit, dans une suite de tons plus graves ou plus aigus que le ton qui les a precedez, & qui sont liez avec art entr'eux, il doit y avoir de la Mélodie dans la simple déclamation aussi-bien que dans le chant proprement dit, & par conséquent une espece de Melopée qui enseigne à bien faire la liaison dont parle Capella, c'est-à-dire à bien composer la déclamation. Rapportons de suite tout le passage où se trouvent les paroles qui viennent d'être citées. *Melopœia est habitus modulationis effectivus, Melos autem est nexus acutioris vel gravioris soni. Modulatio est soni multiplicis expressio. Melopœiæ species sunt tres Hypathoides, Mesoides, Netoides. Et Hypatoides est quæ appellatur Tragica quæ per graviores sonos constat; Mesoides quæ Dithyrambica nominatur quæ tonos æquales mediosque custodit; Netoides quæ & Nomica consuevit vocari, quæ plures sonos ex ultimis recipit. Sunt etiam & aliæ distantiæ quæ tropica Mela dicuntur, alia Comiologica, sed hæc aptiùs pro rebus subrogantur, nec suas magis poterunt divisiones afferre. Hæ autem species etiam tropi dicuntur. Dissentiunt*

autem Melopaia ipſa modis pluribus inter ſe ; Et genere, ut alia ſit Enarmonica, alia Chromatica, alia Diatonica. Specie quoque, quia alia eſt Hypatoides, alia Meſoides, alia Netoides. Tropis ut Dorio, Lydio vel cateris. (a) « La Melopée eſt l'art de compoſer la Modulation. Le Melos eſt « la liaiſon du ſon aigu avec le ſon gra- « ve. La Modulation eſt un chant varié, « compoſé & écrit en notes. Il y a trois « eſpeces de Melopée. La Tragique ou « l'Hipathoide qui emploïe commune- « ment les ſons les plus bas. La Dithi « rambique ou la Méſoide qui emploïe « les ſons mitoïens, & dans laquelle la « progreſſion du chant ſe fait le plus ſou- « vent par des intervalles égaux ; & la « Nomique ou la Netoide qui emploïe « pluſieurs ſons des plus hauts. Il y a en- « core quelques eſpeces de Melopée, « comme la Comique, mais qui peuvent « ſe ranger ſous les trois genres dont il « vient d'être parlé, quoique chacune « eſpece ait ſon ton propre. Ce n'eſt pas « ſeulement à l'égard du ton que les Me- « lopées peuvent être diviſées en diffe- « rens genres ; car ſi par rapport à ce ton « elles ſe partagent en baſſes, en moïen- « nes & en hautes, elles ſe diviſent auſſi «

(a) *Vide notas Meibom. pag.* 359

» par rapport aux intervales qu'elles ob-
» servent en Diatoniques, en Chroma-
» tiques & en Enarmoniques, & par rap-
» port aux Modes en Melopées Phrigien-
» nes, en Doriennes & en Lydiennes. «

Notre Auteur après avoir ajoûté à ce qu'on vient de lire, quelques avis sur la composition, passe, comme aïant dit tout ce qu'il avoit à dire sur la Melopée, à ce qu'il avoit à dire sur le Rithme.

Pour retourner à Quintilianus Aristides, voici ce qu'il ajoûte avant que de traiter du Rithme, à ce qu'il avoit déja dit de la Melopée. *Porro Melopæiæ inter se differunt genere ut Chromatico, Enarmoniæ; Systemate ut Hypatoides, Mesoides, Netoides: Tono ut Dorius, Phrygius, Lydius: Modo, ut Nomico, Dithyrambico, Tragico: More cum dicimus aliam esse Systalticem per quam tristes animi affectus movemus, aliam Diastalticem per quam animum excitamus, aliam mediam per quam animum ad quietem adducimus.*
» Les Melopées peuvent à plusieurs égards
» être divisées en des genres differens. Il
» y en a qui sont Diatoniques, d'autres
» Enarmoniques & d'autres Chromati-
» ques. Les Melopées par rapport au ton
» du systême general sur lequel elles sont
» composées, se partagent en Melopées

dont la modulation est haute, en Melopées dont la modulation est basse, & en Melopées dont la modulation est moïenne. Par rapport au Mode, les unes sont Phrygiennes, les autres sont Doriennes, & les autres sont Lydiennes, &c. Par rapport à la maniere dont le Mode est traité, les Melopées se partagent en Melopées Nomiques, en Tragiques & en Dithirambiques. Enfin les Melopées, par rapport à l'intention du compositeur, par rapport à l'effet qu'elles veulent produire, se peuvent diviser en Melopée Sistaltique, qui est celle qui nous porte à l'affliction; en Diastalstique, qui est celle qui nous égaye l'imagination, & qui nous anime; & en Melopée moïenne, qui est la Melopée qui compose une Melodie propre à calmer notre esprit en appaisant ses agitations. »

De toutes ces differentes divisions de la Melopée considerée sous diverses faces, il n'y en a qu'une à laquelle il nous convienne de nous arrêter ici, celle qui la partage en Melopée basse ou Tragique, en Melopée moïenne ou Dithiramque, & en Melopée haute ou Nomique, & qui par consequent partage aussi les

Melodies en trois genres de même nature. Comme le dit Aristides Quintilianus, & comme nous l'avons déja observé, la Melopée étoit la cause & la Melodie son effet. Il devoit par conséquent y avoir autant de genres deMelodie qu'il y avoit de genres de Melopée.

Dès qu'on lit avec quelque reflexion les passages d'Aristides & de Capella, où la Melopée est divisée en Nomique, en Dithirambique & en Tragique ; on voit bien que toutes leurs Melodies ne pouvoient point être des chants Musicaux, & que plusieurs d'entr'elles ne devoient être qu'une simple déclamation. On voit qu'il n'y avoit que la Melopée Dithirambique qui composât des chants proprement dits.

En premier lieu, supposé que quelques-unes des Melopées qui étoient les especes du genre Tragique, composassent des chants proprement dits ; on ne sçauroit au moins disconvenir que quelques-unes de ces especes ne composassent seulement une simple déclamation. Il n'y a point d'apparence que le chant des Panegiriques qui étoient une des especes de Melodies que la Melopée basse ou la Melopée tragique composoit, fut veritablement un chant musical. Quant au

chant des Comedies, qui étoit une autre espece de la Mélodie Tragique, nous prouverons invinciblement ci-dessous que le chant des pieces Comiques des anciens, bien qu'il s'écrivit en notes, & que l'Acteur qui le recitoit fut soûtenu d'un accompagnement, n'étoit au fond qu'une déclamation, & même une déclamation des plus unies. Il y a plus. J'espere de faire voir que la Melodie des pieces Tragiques des anciens, n'étoit pas un chant Musical, mais une simple déclamation. Ainsi il n'y avoit peut-être pas dans le genre des Melopées Tragiques, aucune espece de Melopée qui composât un chant Musical.

En second lieu, la Melodie Nomique ne pouvoit pas être un chant Musical. Son nom de *Nomique* ou de Legale lui aura été donné, parce qu'on s'en servoit principalement dans la publication des loix, & *Nomos* signifie une *Loi* en langue Grecque. Le ton sur lequel la Melopée haute ou la Nomique composoit, étoit d'ailleurs très-propre à faire entendre plus distinctement, & par plus de monde le crieur public, lorsqu'il recitoit une loi.

Quand on connoît quelle étoit la délicatesse des Grecs en matiere d'élo-

quence, & sur-tout à quel point ils étoient choquez par une mauvaise prononciation, on n'a point de peine à concevoir que quelques-unes de leurs villes, n'aïent été assez jalouses de la reputation de n'avoir en toutes choses que des manieres élegantes & polies, pour ne vouloir pas laisser au Crieur public chargé de promulguer les loix, la liberté de les reciter à sa mode, au hazard que souvent il donnât aux phrases, aux mots mêmes qu'il prononceroit,un ton capable de faire rire des hommes nez mocqueurs. Ces Republiques, dans la crainte que les vices de prononciation dans lesquels tomberoit leur Officier, ne fissent rejaillir une sorte de ridicule sur les loix mêmes, prenoient donc la précaution de faire composer la déclamation de ces loix, & même elles vouloient que celui qui les recitoit fut encore soûtenu par un accompagnement capable de le redresser s'il manquoit. On vouloit qu'il publiât les loix avec la même aide, avec le même secours qu'avoient, comme nous le verrons, les Acteurs qui parloient sur le Théatre. Martianus Capella dit, en faisant l'éloge de la Musique, que dans plusieurs villes de la Grece,l'Officier qui publioit les loix, étoit accompagné par un

joueur de Lyre. *Quid pacis munia ? Nonne noſtris cantibus celebrata ? Græcarum quippe urbium multæ leges ad Lyram recitabant.* (*a*) Il ſeroit ſuperflu d'obſerver que le recitateur & le joueur d'inſtrument n'auroient pu ſe concerter, ſi la déclamation du recitateur eut été arbitraire. On voit bien qu'il falloit qu'elle fut aſſujetie, & par conſéquent compoſée. Il ne ſeroit pas impoſſible de trouver encore dans les anciens Auteurs des faits qui ſuppoſent l'uſage dont parle Capella. On voit par exemple dans Plutarque que lorſque Philippe, Roi de Macedoine, & le pere d'Alexandre le Grand, voulut après avoir défait les Atheniens à Cheronée, tourner en ridicule la Loi qu'ils avoient publiée contre lui, il recita ſur le champ même de la bataille, le commencement de cette loi, & qu'il la recita comme une déclamation meſurée & aſſujetie. « Or Philippe (c'eſt Plutarque qui parle,) (*b*) aïant gagné la « bataille, en fut ſur l'heure ſi fort épris « de joïe, qu'il ſe laiſſa aller juſques à « faire quelques inſolences : Car après « avoir bien bu avec ſes amis, il s'en alla « ſur la place de la défaite, & là il ſe «

(*a*) *In Nupt. Philolog.*
(*b*) *Vie de Demoſth. chap. cinq.*

» prit à chanter par moquerie le com-
» mencement du Décret qu'avoit pro-
» posé Démosthene, suivant lequel la
» guerre avoit été concluë à Athénes
» contre lui, haussant sa voix, & battant
» la mesure à chaque pied. Demosthéne
» fils de Demosthene Peanien, a mis en
» avant ceci. Mais après, quand il fut
» revenu de son ivresse, & qu'il eut un
» peu pensé au danger où il avoit été,
» les cheveux lui dresserent à la tête. »
Diodore de Sicile (*a*) écrit que Philippe, après avoir pris trop de vin la journée dont nous venons de parler, fit plusieurs choses indecentes sur le champ de bataille, mais que les representations de Démadés, Athenien, & l'un des prisonniers de guerre, le firent rentrer en lui-même, & que le repentir qu'il eut de s'être oublié, le rendit plus facile, lorsqu'il fut question de traiter avec l'ennemi vaincu.

Certainement Athénes & les autres villes de la Grece qui pouvoient avoir un usage semblable à celui des Atheniens, ne faisoient point chanter leurs loix, à prendre le terme de *chanter* dans la signification qu'on lui donne communement dans notre langue, lorsqu'elles les faisoient publier.

(*a*) *Diod. Sicul. lib. 16. p. 476.*

Je crois donc que des trois genres dans leſquels ſe diviſoit la Melopée conſiderée par rapport à la maniere dont elle traitoit ſon Mode, il n'y en avoit qu'une, ſçavoir la Dithirambique qui composât des chants Muſicaux ; tout au plus il y avoit quelques eſpeces de la Melodie Tragique, qui étoient des chants proprement dits. Les autres Melodies n'étoient qu'une déclamation compoſée & écrite en notes.

Comme mon opinion eſt nouvelle dans la Republique des Lettres, je ne dois rien omettre pour montrer que du moins je n'ai point grand tort de la ſoûtenir. Ainſi avant que de rapporter les paſſages des Auteurs Grecs ou Latins qui en parlant de leur Muſique par occaſion, ont dit des choſes qui prouvent, s'il eſt permis d'uſer de cette expreſſion, l'exiſtence de la Melodie qui n'étoit qu'une ſimple déclamation, je prie le lecteur de trouver bon que je tranſcrive encore ici quelques endroits de ceux des anciens Auteurs qui ont traité de leur Muſique dogmatiquement, & qui prouvent cette exiſtence.

Monſieur Wallis cet Anglois ſi celebre par ſon ſçavoir & pour avoir été l'homme de lettres de nos jours qui a vécu le

plus long-temps, fit imprimer en mil six cens quatre-vingt-dix-neuf dans le troisiéme volume de ses Oeuvres Mathematiques, le Commentaire écrit en Grec par Porphire sur les Harmoniques de Ptolomée, & il y joignit une traduction Latine de ce Commentaire. On voit en le lisant, que la Musique des anciens divisoit d'abord en deux genres toutes les operations que la voix peut faire. *Proximo statim loco exhibent ipsas vocis differentias. Duplex enim est hujusce motus, continuus qui dicitur, & Diastematicus: Continuus quidem quo inter nos colloquimur, qui & eodem sensu sermocinalis dicitur. Diastematicus verò quo canimus & modulamur, tibiâque & citharâ ludimus, unde Melodicus dicitur.* (*a*) L'Auteur traite ensuite de la difference qui se trouve entre les sons de la voix. « Un » de ces sons est continu, & c'est celui- » là que la voix forme dans le discours » ordinaire, & qu'on appelle à cause » de cela le langage de la conversation. » L'autre son qui s'appelle le son Mé- » lodique, est assujeti à des intervalles » reglez, & c'est le son que forment » ceux qui chantent ou qui executent

(*a*) *Porph. in Hypomnematis ad Har. Ptol. cap. pr. p.* 194.

une modulation, & qu'imitent ceux « qui jouent des instrumens à vent ou « des instrumens à corde. » Porphyre explique ensuite assez au long la difference qui se trouve entre ces deux especes de sons, après quoi il ajoute « Voila le principe que Ptolomée établit au « commencement de ses reflexions sur « l'harmonie, & qui n'est autre que le « principe enseigné generalement parlant par les sectateurs d'Aristoxéne. « *Cum igitur ab Aristoxeneis propè omnibus hæc tradantur, statim ab initio tractationis de Harmonica Ptolemæus eadem postulat.* Nous avons déja dit qui étoit Aristoxéne. Ainsi cette division des sons de la voix en son continu & en son Mélodique ou en son géné, assujeti à suivre dans sa progression des intervalles reglez, étoit un des premiers principes de la Science de la Musique. Nous allons voir à present que ce son Melodique, que la Mélodie se subdivisoit en deux especes, sçavoir en Mélodie qui étoit un chant proprement dit, & en Mélodie, qui n'étoit qu'une simple déclamation.

Martianus Capella dit : « Le son de « la voix se peut diviser en deux genres de sons par rapport à la maniere « dont le son sort de la bouche : Sça- «

» voir en ſon continu & en ſon diviſé
» par des intervalles. Le ſon continu eſt
» celui de la prononciation unie des
» converſations ordinaires. Le ſon ſe-
» paré eſt celui de la prononciation
» d'un homme qui execute une modu-
» lation. Entre ces deux genres de ſons
» il y a un ſon moïen, qui tient & du ſon
» continu, & du ſon ſeparé. Ce ſon
» moïen n'eſt pas autant interrompu que
» le chant, mais auſſi ſon écoulement
» n'eſt pas auſſi continu que l'eſt l'écou-
» lement du ſon dans la prononciation
» ordinaire. La voix rend ce ſon moïen
» quand on prononce ce que nous ap-
» pellons *Carmen*. (*a*) » Or, comme nous le dirons plus bas, *Carmen* ſignifioit proprement la déclamation meſurée des vers qui ne ſe chantoient pas, à prendre le mot de chanter dans la ſignification qu'il a parmi nous. (*b*) *Nunc de prima voce velut de ſonitûs totius parente, dicemus. Omnis vox in duo genera dividitur, continuum atque diviſum. Continuum eſt velut juge colloquium. Diviſum quod in modulationibus ſervamus. Eſt & medium quod ex utroque permixtum, ac neque alterius continuum modum ſervat,*

(*a*) *Vide Notas Meib. pag.* 351.
[*b*] *Marti. Capella in Nuptiis Philolog.* 9.

nec alterius frequenti diviſione præcaditur, quo pronuntiandi modo carmina recitantur.

On ne ſçauroit mieux décrire notre déclamation, qui tient un milieu entre le chant muſical & la prononciation unie des converſations familieres, que la décrit Capella ſous le nom de *Son moyen.*

Je ne crois pas qu'on me reproche de faire ſignifier ici au terme de *Modulation* le chant Muſical uniquement, quoique je lui donne ailleurs une acception beaucoup plus étenduë, en lui faiſant ſignifier toute ſorte de chants compoſez. Il eſt ſenſible par l'oppoſition que Capella fait de la *Modulation* au *Carmen*, qu'il veut emploïer ici le terme de Modulation dans le ſens où je l'ai entendu, & qu'il veut y faire ſignifier à ce mot un chant Muſical proprement dit.

Bryennius nous apprend même comment ce ſon moïen ou la déclamation ſe compoſoit. Cet auteur Grec eſt un de ceux que Monſieur Wallis a inſerez avec une traduction Latine dans le troiſiéme volume de ſes Oeuvres Mathematiques : voici ce que dit Bryennius. « Il y a deux genres de chant ou de Melodie. L'un « eſt celui dont la prononciation ordi- « naire eſt ſuſceptible, & l'autre eſt le «

» chant Musical. Le chant dont la pro-
» nonciation ordinaire est susceptible,
» se compose avec les accents : car na-
» turellement l'on hausse & l'on baisse
» la voix en parlant. Quant au chant
» proprement dit, celui dont traite la
» Musique Harmonique, il est assujeti
» à des intervalles certains. Il se com-
» pose de tons & d'intervalles. » Cela est dit par rapport aux regles de la Musique Diatonique, de la Chromatique & de l'Enarmonique. *Est autem Melos, id est cantus, aliud sermocinale, aliud Musicum. Sermocinale enim est illud quod componitur ex vocum prosodiis, naturale enim est inter loquendum intendere & remittere vocem. Musicum autem Melos de quo agit Harmonia, est Diastematicum illud ex Phtongis & Diastematis compositum.* (a)

Il seroit inutile de faire observer ici au Lecteur que dans la déclamation on peut faire sa progression par les moindres intervalles, dont les sons soient susceptibles, ce qui ne peut pas se faire en Musique. L'Enarmonique même n'admettoit que les quarts des tons.

Non seulement le passage de Bryennius que je viens de rapporter nous en-

(a) *Libr. tertio cap. 10. de Melopæia.*

seigne

seigne comment se composoit la mélopée qui n'étoit qu'une simple déclamation; mais il nous apprend encore comment elle pouvoit s'écrire en notes. Avant que d'entrer dans cette discution, il ne sera point mal à propos de rapporter un passage de Boëce, parce qu'il y est dit positivement qu'on écrivoit en notes la déclamation aussi-bien que le chant musical.

» Les Musiciens de l'antiquité, dit « Boéce, pour s'épargner la peine d'é- « crire tout au long le nom de chaque « note, ont imaginé des caracteres qui « désignassent chacun, un son particu- « lier, & ils ont partagé ces mono- « grammes par genres & par modes. « Ainsi quand un Compositeur veut « écrire un chant sur des vers dont la « mesure est déja reglée par la valeur « des syllabes longues ou breves dont les « pieds de ces vers sont formez, il n'a « qu'une chose à faire, qui est de placer « ses notes au-dessus des vers : C'est « ainsi que l'industrie humaine a trou- « vé le moïen d'écrire, non-seulement « les paroles & la déclamation, mais « encore celui d'enseigner même à la « posterité, par le moïen des caracteres, « toute sorte de chant. » *Veteres Musici*

propter compendium scriptionis ne integra nomina necesse esset semper apponere, excogitavere notulas quasdam quibus verborum vocabula notarent, easque per genera modosque diviserunt, simul etiam hac brevitate captantes, ut si quando aliquod melos Musicus voluisset ascribere super versum rithmica metri compositione distentum, has sonorum notulas ascriberet, tam miro modo reperientes ut non tantùm carmina verbaque litteris explicarent, sed melos ipsum quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque durare. (a)

Boéce louë donc ici les Musiciens des tems antérieurs, d'avoir trouvé deux inventions; la premiere d'écrire les paroles, & ce chant qui s'appelloit *Carmen*, & qui n'étoit, comme on le verra, qu'une simple déclamation; la seconde étoit d'écrire toute sorte de chant, c'est-à-dire, le chant musical même, dont Boéce va donner les notes, quand il dit ce qu'on vient de lire. Ainsi la déclamation s'écrivoit en notes aussi-bien que le chant musical. A en juger même par la maniere dont Boéce s'explique, les anciens avoient trouvé l'art d'écrire en notes la simple déclamation, avant que de trou-

(a) *De Musica lib, cap. 4.*

ver l'art d'écrire en notes la musique. Le premier étoit, comme on va le voir, plus facile que l'autre, & la raison porte à croire que de deux arts qui ont à peu près le même objet, celui dont la pratique est la plus aisée, a été trouvé le premier. Voïons présentement quelle étoit la maniere dont la déclamation s'écrivoit en notes, & quelle étoit la maniere dont s'écrivoit aussi en notes le chant proprement dit, ou le chant musical. On en comprendra mieux le sens du passage de Boéce.

Suivant Bryennius, la déclamation se composoit avec les accens, & par conséquent on devoit se servir pour l'écrire en notes, des caracteres mêmes qui servoient à marquer ces accens. Or les anciens avoient huit ou dix accens, & autant de caracteres differens pour les marquer.



Sergius ancien Grammairien Latin compte huit accens, qu'il définit les marques d'une infléxion de voix, & qu'il appelle les aides du chant. (*a*) *Tenores sive accentus dicti sunt qui naturalem uniuscujusque sermonis in vocem nostræ elationis tenorem servant. Dictus autem accentus est quasi ad cantus. Sunt autem*

(*a*) *Comm. in Art. Donat.*

omnes accentus Latini octo.

Priſcien un autre Grammairien Latin, & qui vivoit à la fin du cinquiéme ſiécle, dit dans ſon Traité des accens: Que l'accent eſt la loi; qu'il eſt la regle certaine qui enſeigne comment il faut relever ou abaiſſer la voix dans la prononciation de chaque ſyllabe. (*a*) *Accentus namque eſt certa lex & regula ad elevandam & deprimendam ſyllabam uniuſcujuſque partis orationis.* Notre Auteur dit enſuite qu'il y a dix accens dans la langue Latine, & il donne en même tems le nom de chaque accent, & la figure dont on ſe ſervoit pour le marquer. *Sunt autem accentus decem quos ita huic operi dignum exiſtimavi pernotare.* Leurs noms ſont: *Acutus, gravis, circonflexus, longa linea, brevis linea, hyphen, diaſtola, apoſtrophos, daſæa, pſyle.* On peut voir dans le livre que je cite, la figure propre à chaque accent. Iſidore de Seville (*b*) écrit la même choſe.

Comme originairement les Latins (*c*) n'avoient que trois accens, l'aigu, le grave & le circonflexe; comme les autres n'auront été trouvez qu'en differens

(*a*) *Fol. 113. verſo.*
(*b*) *Iſid. Orig. lib. prim. cap. 19.*
(*c*) *Quint. Inſt. lib. prim. cap. nono.*

tems, & qu'il ſe peut faire encore que quelques accens nouvellement inventez, n'aïent point été generalement reçus, on ne doit pas être ſurpris que des Grammairiens, les uns en comptaſſent huit ſeulement ; quand les autres en comptoient juſqu'à dix. Mais ces Auteurs s'accordent ſur leur uſage. Iſidore de Seville dit encore dans ſes Origines, que les accens s'appelloient en Latin tons ou *teneurs*, parce qu'ils marquoient une augmentation de la voix & des repos. (a) *Latini autem habent & alia nomina. Nam accentus & tonos & tenores dicunt, quia ibi ſonus creſcit & deſinit.*

Malheureuſement nous n'avons point l'ouvrage dans lequel Priſcien s'étoit réſervé de traiter au long de tous les uſages qu'on faiſoit des accens. *Sed nos locuturi de partibus, ad accentum qui in dictionibus neceſſarius eſt tranſeamus ; cujus rei myſterium, Deo præbente vitam, latius tractemus.* Cet ouvrage que nous n'avons point, ſoit qu'il n'ait jamais été compoſé, ſoit qu'il ſe ſoit perdu, nous auroit enſeigné apparemment l'uſage qu'en faiſoient les compoſiteurs de déclamation. Ce qu'écrit Iſidore dans ſes Origines ſur les dix accens des Romains, ne ſupplée

(a) *Iſid. Orig. lib. prim. cap.* 18.

pas au Traité de Priſcien qui nous manque.

Je conçois qu'un Compoſiteur de déclamation ne faiſoit autre choſe que de marquer ſur les ſyllabes, qui, ſuivant les regles de la Grammaire, devoient avoir des accens, l'accent aigu, grave, ou circonflexe, qui leur étoit propre en vertu de leurs lettres; & que par rapport à l'expreſſion, il marquoit ſur les ſyllabes vuides, en s'aidant des autres accens, le ton qu'il jugeoit à propos de leur donner, afin de ſe conformer au ſens du diſcours. Que pouvoient marquer tous ces accens, ſi ce n'eſt differens hauſſemens, & differens abaiſſemens de la voix. On faiſoit de ces accens à peu près le même uſage que les Juifs font aujourd'hui de leurs accens muſicaux, en chantant les Pſeaumes à leur maniere, ou, pour mieux dire, en les déclamant.

Il n'y a guéres de déclamation qu'on ne puiſſe écrire en notes avec dix caracteres differens, dont chacun marqueroit une infléxion de voix particuliere; & comme on apprenoit l'intonation de ces accens, en même tems qu'on apprenoit à lire, il n'y avoit preſque perſonne qui n'entendît cette eſpece de notes. Dans cette ſuppoſition, il n'y avoit rien

de plus facile à comprendre que la mécanique de la composition & de l'exécution de la déclamation des anciens. Saint Augustin aura eu raison de dire qu'il n'en traiteroit point, parce que c'étoient des choses connuës du Comedien le plus chetif. La mesure étoit, pour ainsi dire, inhérente aux vers. Le Compositeur n'avoit qu'à les accentuer & à prescrire le mouvement de la mesure, après avoir fourni au Joüeur d'instrumens qui devoit accompagner, une partie des plus simples, & très-facile à exécuter.

Quant à la mélodie qui étoit un chant proprement dit, nous sçavons précisément comment elle s'écrivoit. Le systême géneral, ou, comme l'appelle Boéce, la *Constitution* de la musique des anciens étoit divisée, suivant Martianus Capella, (*a*) en dix-huit sons, dont chacun avoit son nom particulier. Il n'est pas question d'expliquer ici que quelques-uns de ces sons pouvoient être au fond les mêmes. On appelloit l'un *Prostambemenos, &c.* Afin, comme le dit Boéce, de n'écrire point tout au long le nom de chaque son au-dessus des paroles, ce qui auroit été même impossible, on avoit in-

(*a*) *De Nupt. Philolog.*

venté des caracteres ou des especes de figures qui marquoient chaque ton. Ces figures s'appelloient *semeia* ou signes. Le mot de *semeia* signifie bien toute sorte de signes en géneral ; mais on en avoit fait le nom propre des notes ou des figures dont il est ici question. Toutes ces figures étoient composées d'un monogramme formé de la premiere lettre du nom particulier de chacun des dix-huit sons du systême general. Nos dix-huit lettres initiales, bien que quelques-unes fussent les mêmes, étoient dessinées de maniere qu'elles formoient des monogrammes, qu'on ne pouvoit pas prendre l'un pour l'autre. Boéce nous a donné la figure de ces monogrammes.

Isaac Vossius indique encore dans celui de ses livres dont nous avons déja parlé, (*a*) plusieurs ouvrages des anciens où l'on peut voir comment de leur tems les chants musicaux s'écrivoient en notes. Meibomius parle encore de cette matiere en differens endroits de son recueil, d'anciens Auteurs qui ont écrit sur la musique, & principalement dans sa préface, où il donne le chant du *Te Deum*, écrit suivant la tablature antique & en notes modernes. Ainsi je me

(*a*) *De Poem. Cant. p.* 90.

contenterai de dire que les signes, que les *semeia*, qui servoient dans la musique vocale, aussi-bien que ceux qui servoient dans la musique instrumentale, s'écrivoient au-dessus des paroles, & qu'ils y étoient rangez sur deux lignes, dont la supérieure étoit pour le chant, comme l'inférieure pour l'accompagnement. Ces lignes n'avoient guéres plus d'épaisseur que des lignes d'écriture ordinaire. Nous avons même encore quelques manuscrits Grecs où ces deux especes de notes se trouvent écrites, ainsi que je viens de l'exposer. On en a tiré (*a*) les Hymnes à Calliope, à Nemesis & à Appollon, aussi-bien que la strophe d'une des Odes de Pindare que M. Burette nous a données avec la note antique & la note moderne.

On s'est même servi des caracteres inventez par les anciens, pour écrire les chants musicaux jusques dans le onziéme siécle, que Gui d'Arezzo trouva l'invention de les écrire, comme on le fait aujourd'hui, avec des notes placées sur differentes lignes, de maniere que la position de la note en marque l'intonation. Ces notes ne furent d'abord que des

(*a*) *Hist. de l'Acad. des Bell. Lettres, tom. cinq. p.* 162. *des Memoires.*

points où il n'y avoit rien qui en marquât la durée ; mais Jean de Meurs né à Paris, & qui vivoit sous le regne du Roi Jean, (*a*) trouva le moïen de donner à ces points une valeur inégale par les differentes figures de rondes, de noires, de croches, de doubles croches & autres qu'il inventa, & qui ont été adoptées par les Musiciens de toute l'Europe. Ainsi l'art d'écrire la musique, comme nous l'écrivons aujourd'hui, est dûë à la France aussi-bien qu'à l'Italie.

Il résulte donc de ce qui vient d'être exposé, que des trois genres de mélopée, il y en avoit une, sçavoir, la Dithyrambique ou *Mesoides*, qui composoit des chants musicaux ; mais que les deux autres, sçavoir, la Tragique, géneralement parlant, & la Nomique, composoient de la déclamation.

Je ne traiterai point ici de la mélodie Dithyrambique, quoique beaucoup plus approchante de la simple déclamation, que la musique d'à-présent, & je m'en tiens à ce qu'en a écrit le sçavant homme (*b*) qui a traité ce sujet.

Quant à la mélodie qui n'étoit qu'une

(*a*) En 1350.

(*b*) *M. Burette de l'Acad. des Bell. Lettres, tom. cinq de l'Hist. de cette Academie.*

déclamation composée, je n'ai rien à dire, concernant la Nòmique ou Légale, de plus de ce que j'en ai dit. Quant à la mélodie Tragique, je vais en parler plus particulierement & même assez au long, pour confirmer ce que j'ai écrit déja touchant son existence, par des faits qui la rendent indubitable, en montrant que bien que la mélodie théatrale des anciens se composât & s'écrivît en notes, elle n'étoit pas néanmoins un chant proprement dit. C'est faute d'avoir eu cette notion de la mélodie théatrale, & pour l'avoir cruë un chant musical, comme pour n'avoir pas compris que la *Saltation* n'étoit point une danse à notre maniere, mais une simple *Gesticulation*, que les Commentateurs ont si mal expliqué les Auteurs anciens qui parlent de leur théatre. Ainsi je ne puis appuïer sur trop de preuves, une opinion toute nouvelle, concernant la mélopée Tragique, & la mélodie Tragique. J'en userai de même à l'égard de mon sentiment sur la *Saltation* antique, lorsque je viendrai à traiter de la musique Hypocritique. Il est aussi un sentiment tout nouveau.

SECTION V.

Explication de plusieurs endroits du sixiéme Chapitre de la Poëtique d'Aristote. Du chant des vers Latins ou du Carmen.

JE ne crois pas pouvoir mieux faire pour confirmer ce que j'ai déja dit concernant la mélopée & la mélodie Tragique des anciens, que de montrer qu'en suivant mon sentiment, on comprend très-distinctement le sens d'un des plus importans passages de la Poëtique d'Aristote, que les Commentaires n'ont fait jusqu'ici que rendre inintelligible. Rien ne prouve mieux la verité d'un principe, que de voir son application rendre clairs des passages très obscurs sans cette lumiere. Voici ce passage suivant la traduction Latine de Daniel Heinsius, (a) à laquelle je n'ai changé que deux mots pour la rendre plus conforme au texte. *Tragedia ergo est absoluta & quæ justam magnitudinem habeat actionis, imitatio, sermone constans ad voluptatem facto, ita ut singula genera in singulis par-*

(a) Capite sexto.

tibus habeant locum, utque non enarrando, sed per misericordiam & metum similium perturbationum expiationem inducat. Per sermonem autem factum ad voluptatem, eum intelligo qui Rithmo constat, Harmonia & Metro. Addidi autem ut singula genera seorsim... quia nonnulla Metris solummodo, nonnulla vero Melodia perficiantur. Quoniam vero agendo in ea imitantur, primo omnium necesse erit partem aliquam Tragedia esse ornatum externum: at interim MELOPÆIAM *& dictionem, his enim in Tragadia imitantur. Dictionem jam dico ipsam Metrorum compositionem:* MELOPÆIAM *verò cujus vim satis omnes intelligunt.* » La Tragedie « est l'imitation d'une action entiere & « de quelque étenduë. Cette imitation « se fait sans le secours de la narration, « & dans un langage préparé pour plaire, « mais dont les divers agrémens « émanent de sources differentes. La « Tragedie met donc sous les yeux les « objets mêmes dont elle prétend se servir « pour exciter la terreur & la compassion, « sentimens si propres à purger « les passions. Par langage préparé pour « plaire, j'entends des phrases réduites « & coupées par mesures, assujeties à « un rithme, & qui font harmonie. J'ai «

» dit que les divers agrémens du langa-
» ge des Tragedies, émanoient de
» sources differentes, parce qu'il y a de
» ces beautez qui ne résultent que du
» metre, au lieu que d'autres résultent
» de la mélodie. Comme l'imitation
» tragique s'exécute sur un théatre, il
» faut joindre encore à la diction & à la
» mélopée des ornemens étrangers. On
» voit bien que j'entends ici par diction
» les vers mêmes. Quant à la mélopée,
» tout le monde connoît quel est son
» pouvoir. »

Examinons d'où procedoient ces beautez du langage préparé pour plaire, dont il est ici fait mention, & nous trouverons qu'elles n'étoient pas l'ouvrage d'un seul, mais de plusieurs arts musicaux ; & par conséquent qu'il n'est pas si difficile de bien entendre l'endroit de ce passage, qui dit qu'elles émanoient de sources differentes. Commençons par le metre & par le rithme que doit avoir le langage préparé pour plaire.

On sçait bien que les anciens n'avoient point de pieces Dramatiques en prose : elles étoient toutes écrites en vers. Aristote ne veut donc signifier autre chose, en disant que la diction doit être coupée par mesures, si ce n'est que

la meſure du vers qui étoit l'ouvrage de l'art poëtique, devoit ſervir de meſure dans la déclamation. Quant au rithme, c'étoient les pieds des vers qui ſervoient à regler le mouvement de la meſure dans la récitation des vers. C'eſt même par cette raiſon qu'Ariſtote dit dans le chapitre quatriéme de ſa Poëtique, que les metres ſont les portions du rithme, c'eſt-à-dire, que la meſure réſultante de la figure des vers, doit dans la récitation, regler le mouvement. Perſonne n'ignore qu'en pluſieurs occaſions les anciens emploïoient dans leurs pieces Dramatiques des vers de differentes figures. Ainſi celui qui battoit la meſure ſur le théatre, étoit aſtraint à marquer les tems de la déclamation, ſuivant la figure des vers qu'on récitoit, comme il preſſoit ou rallentiſſoit le mouvement de cette meſure, ſuivant le ſens exprimé dans ces mêmes vers, c'eſt-à-dire, ſuivant les principes qu'enſeignoit l'art rithmique. Ariſtote a donc raiſon de dire que la beauté du rithme ne venoit pas de la même cauſe qui produiſoit les beautez d'harmonie, & les beautez de mélopée. C'étoit du choix des pieds qu'avoit fait le Poëte, par rapport au ſujet exprimé dans ſes vers, que naiſſoit la

beauté ou la convenance de la mesure ; & par conséquent celle du rithme.

Quant à l'harmonie, les Acteurs des anciens étoient, ainsi que nous le verrons tantôt, accompagnez par quelque instrument dans la déclamation ; & comme l'harmonie naît de la rencontre des sons des parties differentes, il falloit que la mélodie qu'ils récitoient, & la basse continuë qui les soutenoit, allassent bien ensemble. Or ce n'étoit point la musique métrique, ni la musique rithmique qui enseignoit la science des accords. C'étoit la musique harmonique. Ainsi notre Auteur a raison de dire que l'harmonie, une des beautez de son langage préparé pour plaire, ne couloit point des mêmes sources que la beauté résultante de la diction. La beauté résultante de la diction venoit des principes de l'art poëtique, comme de ceux de l'art métrique & de l'art rithmique ; au lieu que la beauté résultante de l'harmonie procedoit des principes de la musique harmonique. Les beautez de la mélodie couloient encore d'une source particuliere, je veux dire du choix des accens, ou des tons convenables aux paroles, & propres par conséquent à toucher le spectateur. C'étoit donc de sources

differentes que venoient les beautez du langage préparé pour plaire. Ainsi c'est avec raison qu'Aristote dit que ces beautez naissoient séparément, & s'il est permis de s'expliquer ainsi, que leurs berceaux étoient differens.

D'autres passages du sixiéme chapitre de la Poëtique d'Aristote, rendront encore plus claire l'explication qu'on vient de lire. Quelques lignes après l'endroit dont il est question, notre Auteur écrit : *Quare omnis Tragadiæ partes esse sex necesse est, quæ ad qualitatem faciunt illius. Hæ sunt autem, fabula, mores, dictio, sententiæ, melopæia & apparatus.* » Il « faut donc six choses pour faire une tra- « gedie, sçavoir, la fable ou l'action, les « mœurs, les maximes, la diction, la « mélopée & l'appareil de la représenta- « tion. » Aristote nomme ici la cause pour l'effet, en disant mélopée au lieu de dire mélodie. Notre Auteur dit encore à la fin de ce chapitre, & après avoir discouru sommairement sur la fable, les mœurs, les maximes, la diction & la mélodie de la Tragedie. » De ces cinq « parties, celle qui fait le plus d'effet, « c'est la mélopée. L'appareil de la re- « présentation fait aussi un spectacle im- « posant, mais il n'est point aussi diffici- «

» le d'y réussir que dans la composition.
» D'ailleurs la Tragedie a son essence
» & son mérite indépendamment des
» Comediens & du théatre. *Harum vero quinque partium maximè oblectat melopæia. Apparatus autem animum oblectat quidem, minimum tamen artis habet. Tragædia quippe natura & virtus etiam extra certamen & sine histrionibus consistit.* Aristote ajoute à cela: *Præterea in apparatu concinnando potius artificis qui eum conficit quàm Poetarum industria versatur.* » Outre ce que j'ai dit,
» le Décorateur a ordinairement plus
» de part que le Poëte, dans l'ordon-
» nance de l'appareil de la scene. »

Ainsi l'Auteur étoit chargé comme Orateur, d'inventer la fable ou l'action de sa piece, de donner, comme Philosophe, à ses personnages les mœurs & les caracteres convenables, & de leur faire débiter de bonnes maximes. En qualité de Poëte, l'Auteur étoit chargé de faire des vers bien mesurez, d'en prescrire le mouvement plus ou moins vîte, & d'en composer la mélodie dont dépendoit en grande partie le succès de la Tragedie. Pour être surpris de ce que dit Aristote sur l'importance de la mélopée, il faudroit n'avoir jamais vu représenter des Tragedies; & pour être étonné qu'il

charge le Poëte de la composition de la mélodie, il faudroit avoir oublié ce que nous avons remarqué, & promis de prouver, comme nous le ferons ci-dessous, sçavoir, que les Poëtes Grecs composoient eux-mêmes la déclamation de leurs pieces, au lieu que les Poëtes Romains se déchargeoient de ce travail sur les Artisans, qui, n'étant ni Auteurs, ni Comediens, faisoient profession de mettre au théatre les ouvrages dramatiques. Nous avons même observé que c'étoit par cette raison-là que Porphyre ne faisoit qu'un art de la composition des vers & de la composition de la mélodie, lequel il appelloit l'art poëtique pris dans toute son étenduë, parce qu'il avoit eu égard à l'usage des Grecs, au lieu qu'Aristides Quintilianus qui avoit eu égard à l'usage des Romains, comptoit dans son énumeration des arts musicaux, l'art de composer les vers, & l'art de composer la mélodie, pour deux arts distincts.

Voici ce qu'a écrit, au sujet des endroits de la Poëtique d'Aristote que nous avons tâché d'expliquer, un des derniers Commentateurs de cet ouvrage, (*a*) dans ses remarques sur le sixiéme chapitre. » Si la Tragedie peut subsister sans «

(*a*) *Dacier, Poëtiq. d'Arist. pag.* 82.

» vers, elle le peut encore plus sans musi-
» que. Il faut même avoüer que nous ne
» comprenons pas bien comment la mu-
» sique a pû jamais être considerée com-
» me faisant en quelque sorte partie de
» la Tragedie ; car s'il y a rien au mon-
» de qui paroisse étranger & contraire
» même à une action tragique, c'est le
» chant : N'en déplaise aux inventeurs
» des Tragedies en musique, poëmes
» aussi ridicules que nouveaux, & qu'on
» ne pourroit souffrir, si l'on avoit le
» moindre goût pour les pieces de théa-
» tre, ou que l'on n'eût pas été enchan-
» té & séduit par un des plus grands
» Musiciens qui aïent jamais été. Car les
» Opera sont, si je l'ose dire, les grotes-
» ques de la Poësie ; d'autant plus insup-
» portables, qu'on prétend les faire pas-
» ser pour des ouvrages réguliers. Aris-
» tote nous auroit donc bien obligez de
» nous marquer comment la musique a
» pû être jugée nécessaire à la Tragedie.
» Au lieu de cela, il s'est contenté de di-
» re simplement, *que toute sa force étoit*
» *connue* : ce qui marque seulement que
» tout le monde étoit convaincu de cet-
» te nécessité, & sentoit les effets mer-
» veilleux que le chant produisoit dans
» ces poëmes, dont il n'occupoit que les

intermedes. J'ai souvent tâché de « comprendre les raisons qui obligeoient « des hommes aussi habiles & aussi déli- « cats que les Atheniens, d'associer la « musique & la danse aux actions tragi- « ques; & après bien des recherches pour « découvrir comment il leur avoit paru « naturel & vrai-semblable, qu'un choeur « qui représentoit les spectateurs d'une « action, dansât & chantât sur des éve- « nemens si touchans & si extraordinai- « res, j'ai trouvé qu'ils avoient suivis en « cela leur naturel, & cherché à con- « tenter leur superstition. Les Grecs « étoient les hommes du monde les plus « superstitieux & les plus portez à la « danse & à la musique, & l'éducation « fortifioit cette inclination naturelle. »

Je doute fort que ce raisonnement excusât le goût des Atheniens, supposé que la musique & la danse, dont il est parlé dans les Auteurs anciens, comme d'agrémens absolument nécessaires dans la représentation des tragedies, eussent été une danse & une musique pareilles à notre danse & à notre musique; mais, comme nous l'avons déja vu, cette musique n'étoit qu'une simple déclamation; & cette danse, comme nous le verrons, n'étoit qu'un geste étudié & assujetti,

Ainsi ce ne sont pas les Atheniens qui ont besoin ici d'être excusez.

Il est vrai que M. Dacier n'est pas le seul qui se soit mépris sur cette matiere-là, ses devanciers s'étoient trompez comme lui. Je dirai la même chose de M. l'Abbé Gravina, qui, pour avoir supposé que la mélopée des pieces de théatre étoit un chant musical, & la *Saltation* une danse à notre maniere, a fait dans son livre *de la Tragedie antique*, (*a*) une description du théatre des anciens, à laquelle on ne comprend rien.

Il est vrai qu'Aristote appelle *Musique* dans le vingt-sixiéme chapitre de sa Poëtique, (*b*) ce qu'il avoit appellé mélopée dans son sixiéme chapitre. *Neque parvus praterea Tragadia ex musica & apparatu cumulus accedit quibus validissimè conciliatur voluptas.* » La Tragedie ne tire » pas un avantage médiocre de la musi» que & de l'appareil de la représenta» tion, qui font tant de plaisir. » Mais c'est que l'art de composer cette mélodie, qui devoit regner dans toute la piéce, puisqu'elle n'étoit pas moins essentielle que les mœurs, étoit un des arts musicaux.

(*a*) *Imprimé en* 1715.
(*b*) *Poët. cap.* 26.

Cet Auteur se demande encore à lui-même dans un autre ouvrage, (a) pourquoi le chœur ne chante pas dans les Tragedies sur le mode Hypodorien, ni sur le mode Hypophrygien, au lieu qu'on se sert souvent de ces deux modes dans les roles des personnages, principalement sur la fin des Scenes, & lorsque ces personnages doivent être dans l'excès de la passion. Il répond à cette question, que ces deux tons sont propres à l'expression des passions emportées des hommes d'un grand courage, ou des Heros qui sont ordinairement les premiers rolles dans les Tragedies, au lieu que les Acteurs qui composent le chœur, sont supposez être des hommes d'une condition ordinaire, & dont les passions ne doivent point avoir sur la scene le même caractere que celles des Heros. En second lieu, continuë Aristote, comme les Acteurs du chœur ne prennent point aux évenemens de la piece, le même interêt qu'y prennent les principaux personnages, il s'ensuit que le chant du chœur doit être moins animé & plus mélodieux que celui des Acteurs principaux. Voilà donc pourquoi, conclut Aristote, les chœurs ne chantent point

(a) *Prob. 19. lib. 49.*

sur le mode Hypodorien, ni sur le mode Hypophrygien.

Le lecteur peut voir dans le Dictionnaire de Musique fait par M. Brossard, l'explication des modes de la musique des anciens. On ne sçauroit dire plus positivement que le dit Aristote dans le dernier passage ; Que tout ce qui se récitoit sur le théatre, étoit assujetti à une mélodie composée, & qu'il n'étoit pas libre aux Acteurs des anciens, comme aux nôtres, de débiter les vers de leurs rolles sur le ton, ni avec les infléxions & les ports de voix qu'ils jugent à propos d'emploïer.

Il n'est pas bien certain véritablement qu'Aristote ait rédigé lui-même par écrit ses Problêmes : mais il doit suffire que cet ouvrage ait été composé par ses disciples, & qu'il ait toujours été regardé comme un des monumens de l'antiquité, & comme étant composé par conséquent, quand les théatres des Grecs & des Romains étoient encore ouverts.

Comme les tons sur lesquels on déclame, sont differens les uns des autres, ainsi que les tons sur lesquels nous composons notre musique, la déclamation composée devoit se faire nécessairement sur differens modes. Il devoit y avoir des

des modes qui convinſſent mieux que d'autres modes, à l'expreſſion de certaines paſſions, comme il y a des modes dans notre muſique plus propres que d'autres, à les bien exprimer.

Ce que les Grecs appelloient mélodie tragique, les Romains l'appelloient quelquefois *Carmen*. Ovide qui étoit un Poëte Latin, & qui par conſéquent ne compoſoit pas lui-même la déclamation de ſes piéces dramatiques, dit dans une même phraſe où il parle d'un de ſes ouvrages qu'on repréſentoit ſur le théâtre avec ſuccès, *notre Carmen & mes vers.*

Carmina cum pleno ſaltari noſtra theatro.
Verſibus & plaudi ſcribis, amice, meis. (a)

Ovide dit *noſtra carmina*, parce qu'il n'y avoit que le rithme & le métre de la déclamation qui fuſſent de lui. La mélodie de la déclamation appartenoit à un autre. Mais Ovide dit mes vers, *meos verſus*, parce que les penſées, l'expreſſion, en un mot, les vers conſidérez ſur le papier, étoient entiérement de lui.

Ce qui achevera de montrer que le *carmen* comprenoit, outre le vers, quelque choſe d'écrit au-deſſus du vers, pour preſcrire les inflexions de voix qu'il fal-

(a) *Triſt. lib.* 5. *El.* 7.

loit faire en les récitant ; ce sera un passage de Quintilien, l'Auteur le plus grave qu'on puisse citer sur cette matiere. Il dit positivement que les anciens vers des Saliens avoient un *carmen.* Voici ses paroles. *Versus quoque Saliorum habent carmen, quæ cum omnia sint à Rege Numa instituta, faciunt manifestum ne illis quidem qui rudes ac bellicosi videntur, curam Musices quantam illa recipiebat ætas, defuisse.* (*a*) Les vers des Prêtres Saliens ont leur chant affecté ; & comme leur institut vient du Roi Numa, ce chant montre que les Romains tout féroces qu'ils étoient alors, ne laissoient pas d'avoir déja quelque connoissance de la musique. Comment ce chant auroit-il été transmis depuis le tems de Numa jusqu'au tems de Quintilien, s'il n'eût point été écrit en notes ; & d'un autre côté, s'il étoit un chant musical, pourquoi Quintilien l'appelle-t'il *carmen* ? Ignoroit-il que ses contemporains donnoient tous les jours, quoiqu'abusivement, le nom de *carmen* à des vers qui ne se chantoient pas, dont la déclamation étoit arbitraire, & dont les anciens appelloient la récitation une *lecture*, parce que celui qui les lisoit, n'étoit astraint qu'à suivre

(*a*) *Inst. lib. prim. cap.* 12.

la quantité, & qu'il étoit le maître de faire, en les récitant, telles inflexions de voix qu'il jugeoit à propos. Pour citer un contemporain de Quintilien, Juvenal dit à un de ses amis qu'il invite à souper, que durant le repas on lira quelque chose des plus beaux endroits de l'Iliade & de l'Enéïde. Celui qui lira, n'est pas, ajoute Juvenal, un lecteur bien merveilleux, mais qu'importe, de pareils vers font toujours un grand plaisir.

Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
Altisoni dubiam facientia carmina palmam.
Quid refert tales versus quâ voce legantur. (*a*)

Dans un autre endroit, Juvenal appelle encore *Carmina* la simple récitation des vers Hexametres de la Thébaïde de Stace, que Stace devoit lire lui-même & prononcer à son gré.

Curritur ad vocem jucundam & carmen amicæ.
Thebaidos lætam fecit cum Statius urbem.
Promisitque diem, tanta dulcedine captos
Afficit ille animos, tantaque libidine vulgi
Auditur. (*b*)

Or comme Quintilien s'explique dogmatiquement dans l'endroit qui vient d'être cité, il se feroit bien donné de

(*a*) *Juv. Sat.* 12. (*b*) *Id. Sat.* 7.

garde de se servir du terme *carmen* pour dire un chant musical, & d'employer ce mot dans un sens aussi opposé à la signification abusive que l'usage lui donnoit. Mais *carmen* originairement signifioit autre chose, & d'ailleurs il étoit le mot propre pour signifier la déclamation, & déterminé encore à sa premiere & véritable acception, par l'endroit même où il étoit employé. Enfin l'expression *versus habent carmen* ne laisse aucun doute sur la signification que doit avoir le mot *carmen* dans le passage de Quintilien, & dans les vers d'Ovide.

Les modernes croyant que *carmen* eût toujours la signification abusive qu'il a dans les vers de Juvenal qui viennent d'être rapportez, & où il veut dire simplement des vers, la signification propre de ce mot leur a échappé; & faute d'en avoir eu l'intelligence, ils n'ont pas connu que les anciens avoient une déclamation composée, & qui s'écrivoit en notes, sans être pour cela un chant musical. Un autre mot mal interprété, a beaucoup encore contribué à cacher aux Auteurs moderne l'existence de cette déclamation. J'entends parler du terme *cantus* & de tous ses dérivez. Les Critiques modernes ont donc entendu *cantus*,

comme s'il signifioit toujours un chant musical, quoique dans plusieurs endroits il veuille dire seulement un chant en général, une récitation assujettie à suivre une mélodie écrite en notes : Ils ont entendu *canere* comme s'il signifioit toujours ce que nous appellons proprement *chanter*. De-là principalement est venuë l'erreur qui leur a fait croire que le chant des piéces dramatiques des anciens étoit un chant proprement dit, parce que les Auteurs anciens se servent ordinairement des termes de *chant* & de *chanter*, lorsqu'ils parlent de l'exécution de ces piéces. Ainsi, avant que d'appuyer mon sentiment par de nouvelles preuves tirées de la maniere dont la déclamation composée s'exécutoit sur le théâtre des anciens, je crois qu'il est à propos de faire voir que le mot de *chant* signifioit en Grec comme en Latin, non-seulement le chant musical, mais aussi toute sorte de déclamation, même la simple récitation; & que par conséquent on ne doit pas inférer de ce qu'il est dit dans les anciens Auteurs, que les Acteurs chantoient; que ces Acteurs chantassent, à prendre le mot de chanter dans la signification que nous lui donnons communément. La réputation des Auteurs me-

dernes, que mon opinion contredit, exige de moi que je la prouve solidement. Je ne dois donc pas appréhender qu'on me reproche la multitude de passages que je vais rapporter, afin de rendre constant un fait, que deux ou trois de ces passages prouvent peut-être suffisamment.

SECTION VI.

Que dans les écrits des Anciens, le terme de chanter *signifie souvent* déclamer, *& même quelquefois* parler.

STRABON qui a vécu sous le regne d'Auguste, nous apprend d'où procédoit la signification abusive que le mot de *chant*, celui de *chanter* & leurs dérivez avoient alors. Il dit (*a*) que dans les premiers âges, tout ce qui se composoit, se composoit en vers, & que comme tous les vers se chantoient dans ce tems-là, on s'étoit habitué à dire *chanter*, pour dire en général *réciter* une composition. Après que l'usage de ne plus chanter toutes les poësies eut été introduit, & qu'on

(*a*) *Georg. lib. prim.*

eut commencé à réciter simplement quelques espéces de vers, on ne laissa pas de continuer à nommer toujours *chant* la récitation de toute sorte de poësie. Il y eut encore plus, ajoute Strabon, on continua de dire *chanter* pour *réciter*, après qu'on se fut mis à composer en prose. Ainsi l'on en vint jusques à dire chanter de la prose, pour dire réciter de la prose.

Comme nous n'avons point dans notre langue un mot générique qui rende celui de *canere*, le lecteur voudra bien me pardonner les fréquentes périphrases dont je me suis déja servi pour le traduire, & celles dont je serai encore obligé de me servir, afin d'éviter les équivoques où je tomberois, si j'allois employer le mot de *chanter* absolument, tantôt pour dire exécuter un chant musical, & tantôt pour dire en général exécuter une déclamation notée.

Rapportons à présent les passages des anciens Auteurs qui mettent en évidence, que quoique les Grecs & les Latins donnassent le nom de chant à la déclamation de leurs piéces de théâtre, cette déclamation n'étoit pas néanmoins un chant musical.

Dans les Dialogues de Cicéron sur

l'Orateur, Craſſus un des interlocuteurs, après avoir dit que Lælia ſa belle-mere prononçoit unîment & ſans affecter, des accens trop fréquens & trop marquez, ajoute : (*a*) Lorſque j'entends parler Lælia, je crois entendre joüer les piéces de Plaute & celles de Nœvius. Le paſſage de Cicéron que je ne fais que citer ici, ſera rapporté dans la ſuite en entier. Lælia ne chantoit point en parlant dans ſon domeſtique. Donc ceux qui récitoient les piéces de Plaute & de Nœvius, ne chantoient pas. Cicéron dit encore dans un autre ouvrage (*b*) que les Poëtes comiques ne faiſoient preſque pas ſentir le nombre & le rithme de leurs vers, afin qu'ils reſſemblaſſent davantage aux converſations ordinaires. *At Comicorum ſenarii propter ſimilitudinem ſermonis, ſic ſunt abjecti, ut non numquam vix in his numerus & verſus intelligi poſſint.* Cette attention à imiter le diſcours ordinaire, auroit été perduë, ſi l'on eût chanté ces vers.

Cependant les Auteurs anciens ſe ſervent du mot de chanter, lorſqu'ils parlent de la récitation des Comédies, ainſi qu'ils s'en ſervent en parlant de la récitation des Tragédies. Donat & Euthemius, qui ont vécu ſous le regne de Conſtantin le

(*a*) *De Orat. lib. tertio.* (*b*) *In Orat.*

Grand, disent dans l'écrit intitulé : *De Tragedia & Comedia Commentatiuncula*, que la Tragédie & la Comédie ne consistoient d'abord que dans des vers mis en musique, & que chantoit un chœur soutenu d'un accompagnement d'instrumens à vent. *Comedia vetus ut ipsa quoque olim Tragedia, simplex Carmen quod chorus, cum tibicine concinebat.* Isidore de Seville nomme également *Chantres*, ceux qui joüoient les Tragédies, & ceux qui joüoient les Comédies. (*a*) *Sunt qui antiqua gesta & facinora sceleratorum Regum luctuoso carmine, spectante populo, concinebant. Comœdi sunt qui privatorum hominum acta, dictis aut gestu exprimunt.* Horace, avant que d'exposer dans son Art Poëtique ce qu'il faut faire pour composer une bonne Comédie, définit une bonne Comédie celle qui retient les spectateurs jusqu'à ce que le Chantre leur dise *applaudissez. Donec Cantor, vos plaudite, dicat.* Qui étoit ce *Chantre?* L'un des Comédiens. L'Acteur qui joüoit la Comédie, Roscius, par exemple, étoit soutenu par un accompagnement, aussi-bien que l'Acteur qui joüoit la Tragédie, comme il se verra par la suite. On disoit également de l'un & de l'autre : *Qu'il chantoit.*

(*a*) *Orig. lib.* 18. *cap.* 45.

Quintilien se plaint que les Orateurs de son tems plaidassent au barreau comme on récitoit sur le théâtre. Nous avons rapporté déja ce qu'il en dit. Croit-on que ces Orateurs chantassent comme un chante dans nos Opéra ? Dans un autre endroit (*a*) Quintilien défend à son Eleve de prononcer les vers qu'il doit lire en particulier pour étudier la prononciation, avec la même emphase qu'on récitoit les Cantiques sur le théâtre. Nous verrons bientôt que ces Cantiques étoient les Scénes de la piéce, dont la déclamation étoit la plus chantante. Or il auroit été inutile à Quintilien de dire, *Sit autem lectio virilis, non tamen in Canticum dissoluta*, & de défendre à son Eleve d'imiter le chant des Cantiques dans les circonstances où il le lui défend, si ce chant eût été un chant véritable, suivant notre maniere de parler.

Ce même Auteur dit encore dans un passage que j'ai déja cité, que ceux qui joüoient les Comédies, ne s'éloignoient point de la nature dans leur prononciation, du moins assez pour la faire méconnoître dans leur langage, mais qu'ils relevoient par les agrémens que l'art permet, la maniere de prononcer usitée dans

(*a*) *Lib. prim. cap.* 10.

les entretiens ordinaires. (*a*) *Actores Comici nec ita prorsus ut nos loquimur pronuntiant, quod esset sine arte, nec procul tamen à natura recedunt, quo vitio periret imitatio : Sed morem communis hujus sermonis decore comico exornant.* Que le lecteur juge si c'est là chanter.

Enfin Quintilien, après avoir dans un passage que nous avons rapporté, défendu à l'Orateur de chanter comme les Comédiens, ajoute, qu'il est fort éloigné de lui interdire une déclamation soutenuë, & le *chant* convenable à l'éloquence du barreau. Cicéron, continuë-t'il, a reconnu lui-même la convenance de ce chant voilé pour ainsi dire. *Quid ergo num Cicero dicit esse aliquem in oratione cantum obscuriorem, ostendam non multò post ubi & quatenus recipiendus sit hic flexus & cantus.* (*b*)

Lorsque Juvenal fait dans sa septiéme Satyre l'éloge de Quintilien, il y dit entr'autres choses que cet Orateur *chantoit* très-bien, lorsqu'il avoit daigné prendre les soins & les précautions que les Romains prenoient pour se nétoyer les organes de la voix, & dont nous parlerons ci-dessous. (*c*)

(*a*) *Lib.* II. *cap. pr.* (*b*) *Inst. l.* XI. *c.* 3.
(*c*) *Voyez la Section quinze.*

Orator quoque maximus & jaculator,
Et si perfrixit; cantat bene.

Quintilien, quand il parloit en public, chantoit-il, à prendre le terme de chanter dans la signification qu'il a parmi nous?

Mais, dira-t'on, quand les chœurs des anciens chantoient, c'étoit une véritable musique. Quand les Acteurs chantoient, ils chantoient comme les chœurs. Ne voyez-vous pas, dit Séneque, combien il entre de sons différens dans un chœur. Il y entre des dessus, des tailles & des basses. Les instrumens à vent s'y mêlent avec les voix des hommes & des femmes. Cependant il ne résulte qu'un seul concert de tout ce mélange. C'est, sans distinguer ces sons, qu'on les entend tous. (*a*) *Non vides quàm multorum vocibus chorus constet, unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris fœminæ, interponuntur tibiæ, singulorum illic latent voces, omnium apparent.* A quelques termes près ce passage se trouve encore dans Macrobe. (*b*) Il y ajoute même cette réflexion, *Fit concentus ex dissonis.* Tous ces sons différens forment un seul concert.

(*a*) *Epist.* 84. (*b*) *Saturn. lib. pr. in Pro.*

Je réponds en premier lieu, qu'il n'est pas bien certain, en vertu de ce passage, que les chœurs chantassent une musique à notre maniere. Il est vrai qu'il paroîtra d'abord impossible que plusieurs personnes puissent déclamer en chœur, même en supposant que leur déclamation fût concertée. On ne conçoit pas que ces chœurs pussent être autre chose qu'une cohuë. Mais parce que la chose semble impossible sur la premiere *appréhension*, il ne s'ensuit pas qu'elle soit telle réellement. Il seroit même téméraire d'en croire si facilement notre imagination sur les possibilitez, parce qu'on présume volontiers que les choses sont impossibles, lorsqu'on ne trouve pas le moyen de les exécuter, & la plûpart des personnes se contentent même de donner à la recherche de ce moyen un demi-quart d'heure d'attention. Peut-être qu'après un mois de méditation, on auroit trouvé les mêmes choses possibles dans la spéculation, & six mois d'application les auroient fait encore trouver possibles dans la pratique. Un autre homme peut encore imaginer des moyens qui ne sont point à la portée de notre esprit. Cette discussion nous meneroit trop loin. Ainsi je suppose que les chœurs ayent chanté

en musique harmonique une partie de leurs rolles, mais il ne s'ensuit pas que les Acteurs y chantassent aussi.

Nous-mêmes nous avons plusieurs piéces dramatiques où les Acteurs ne font que déclamer, quoique les choeurs y chantent. Telles sont l'Esther & l'Athalie de M. Racine. Telle est Psyché, Tragédie composée par le grand Corneille & par Moliere. Nous avons même des Comédies de cette espéce, & l'on sçait bien pourquoi nous n'en avons pas un plus grand nombre. Ce n'est point certainement que cette maniere de représenter les piéces dramatiques, soit mauvaise.

J'appuierai même encore cette réponse d'une réflexion. C'est que les anciens se servoient, pour accompagner les chœurs, d'instrumens différens de ceux dont ils se servoient pour accompagner les récits. Cet usage d'employer dans ces deux accompagemens des instrumens différens, prouve quelque chose. *Quando enim chorus canebat choricis tibiis, id est, choraulicis, artifex concinebat. Iis canticis autem Pythaules Pythicis respondebat*, dit Diomede. (*a*) Quoi qu'il en soit, supposé qu'il fallût entendre le terme de *chanter*

(*a*) *De Arte Gramm. lib.* 3.

au propre, quand il s'agit du chant des chœurs, il ne s'enſuivroit pas qu'il fallût entendre ce mot dans la même acception où il s'agit des récits. Nos preuves & nos raiſonnemens ne laiſſeroient pas d'être encore concluans.

SECTION VII.

Nouvelles preuves que la Déclamation théâtrale des Anciens étoit compoſée, & qu'elle s'écrivoit en notes. Preuve tirée de ce que l'Acteur qui la récitoit, étoit accompagné par des inſtrumens.

IL paroît donc évident que le chant des piéces dramatiques qui ſe récitoient ſur les théâtres des anciens, n'avoit ni paſſages, ni ports de voix cadencez, ni tremblemens ſoutenus, ni les autres caracteres de notre chant muſical : en un mot que ce chant étoit une déclamation comme la nôtre. Cette récitation ne laiſſoit pas d'être compoſée, puiſqu'elle étoit ſoutenuë d'une baſſe continuë, dont le bruit étoit proportionné, ſuivant les apparences, au bruit que fait un homme qui déclame. Car le bruit

qu'une perſonne fait en déclamant, eſt un bruit moins fort & moins éclatant que celui que la même perſonne feroit, ſi elle chantoit. Premiérement, on n'ébranle point, on n'agite point autant d'air en déclamant qu'en chantant. Secondement, lorſque nous déclamons, nous ne briſons pas toujours l'air contre des parties qui ayent autant de reſſort, & qui le froiſſent autant que les parties contre leſquelles nous le briſons en chantant. Or l'air retentit plus ou moins, ſuivant qu'il a été froiſſé. Voilà, pour le dire en paſſant, ce qui fait que la voix des Muſiciens Italiens ſe fait mieux entendre que celle des Muſiciens François. Les Muſiciens Italiens forment entiérement avec les cartilages voiſins du gozier, pluſieurs ſons que les Muſiciens François n'achevent de former qu'avec le ſecours des jouës intérieures.

Je crois donc que la baſſe continuë, dont la déclamation des Acteurs étoit accompagnée, ne rendoit qu'un bruit très-foible. Ainſi qu'on ne s'en forme pas l'idée ſur la baſſe continuë de nos Opera. Cette idée ne ſerviroit qu'à faire trouver des difficultez mal fondées ſur une choſe conſtante, par le témoignage des Auteurs les plus reſpectables de

l'antiquité qui ont écrit ce qu'ils voyoient tous les jours.

Cicéron dit que les personnes sçavantes en musique, connoissoient, dès qu'elles avoient entendu les premieres notes du prélude des instrumens, si l'on alloit voir Antiope ou bien Andromaque, quand les autres spectateurs n'en devinoient encore rien. (a) *Quàm multa quæ nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati, qui primo inflatu tibicinis Antiopem esse aiunt aut Andromacham, cùm id nos ne suspicemur quidem.* Antiope & Andromaque sont deux Tragédies dont Cicéron parle en différens endroits de ses ouvrages.

Ce qui suit fera voir que les instrumens ne se taisoient point après avoir préludé, mais qu'ils continuoient & qu'ils accompagnoient l'Acteur. Cicéron, après avoir parlé des vers Grecs, dont le métre n'est presque pas sensible, ajoute que les Latins ont aussi des vers que l'on ne reconnoît pour être des vers, que lorsqu'on les entend réciter avec un accompagnement. Il cite pour exemple des vers de la Tragédie de Thyeste, qu'on pourroit prendre, dit-il, pour de la prose, quand on ne les entend pas avec leur accompa-

(a) *Acad Quæst. lib. 4.*

gnement. *Quorum ſimillima ſunt quædam apud noſtros, velut illa in Thyeſte.*

Quemnam te eſſe dicam quam tarda in ſenectute.

Et quæ ſequuntur, quæ niſi cum Tibicen acceſſerit, ſunt Orationi ſolutæ ſimillima. (*a*)

La Tragédie de Thyeſte dont Cicéron avoit tiré ce vers, étoit celle qu'il cite ſouvent lui-même comme l'ouvrage du Poëte Ennius, (*b*) & non point celle que Varius compoſa depuis ſur le même ſujet.

Dans le premier livre des Tuſculanes, Cicéron, après avoir rapporté l'endroit d'une Tragédie où l'ombre de Polydore ſupplie qu'on veuille donner la ſépulture à ſon corps, pour faire finir les maux qu'elle endure, ajoute : Je ne ſçaurois concevoir que cette ombre ſoit auſſi tourmentée qu'elle le dit, quand je l'entends réciter des vers dramatiques ſi corrects, & quand je la trouve ſi bien d'accord avec les inſtrumens.

Heu, reliquias ſemi aſſi Regis, denudatis oſſibus

Per terram ſanie delibutam fœde divexarier.

Non intelligo quid metuat, cùm tam bonos

(*a*) *In Orat. ad M. Brut.*

(*b*) *In Tuſc. Quæſt.*

septennarios fundat ad Tibiam. On peut voir dans Diomede (*a*) pourquoi je traduis *septennarios* par des vers dramatiques.

L'ombre de Polydore étoit donc soutenuë d'un accompagnement, quand elle récitoit. Mais je vais encore rapporter deux passages de Cicéron qui me semblent si décisifs, que peut-être le lecteur trouvera-t'il que j'ai eu tort d'en copier d'autres.

Cet Auteur, après avoir dit qu'un Orateur qui devient vieux, peut rallentir sa déclamation, ajoute: Citons encore ici Roscius, ce grand Comédien que j'ai déja cité tant de fois comme un modéle d'après lequel les Orateurs pouvoient étudier plusieurs parties de leur art. Roscius dit qu'il déclamera beaucoup plus lentement, lorsqu'il se sentira vieux, & qu'il obligera les chanteurs à prononcer plus doucement, & les instrumens à rallentir le mouvement de la mesure. Si le Comédien astraint à suivre une mesure reglée, continuë Cicéron, peut soulager sa vieillesse en rallentissant le mouvement de cette mesure, à plus forte raison un Orateur peut-il bien soulager sa caducité. Non-seulement l'Orateur est

(*a*) *Art. Gramm. lib.* 3 *c.* 21.

le maître du rithme ou du mouvement de sa prononciation ; mais comme il parle en prose, & sans être obligé de se concerter avec personne, il est encore le maître de changer à son gré la mesure de ses phrases, de maniere qu'il ne prononce jamais d'une haleine qu'autant de syllabes qu'il en peut prononcer commodement. (*a*) *Quamquam quoniam multa ad Oratoris similitudinem ab uno artifice sumimus, solet idem Roscius dicere se quò plus sibi ætatis accederet, eò tibicinis modos & cantus remissiores esse facturum. Quod si ille astrictus certa quadam numerorum moderatione & pedum, tamen aliquid ad requiem senectutis excogitat, quantò faciliùs nos qui non laxare modos, sed totos mutare possumus?*

Personne n'ignore que Roscius, le contemporain & l'ami de Cicéron, étoit devenu un homme de considération par ses talens & par sa probité. On étoit si bien prévenu en sa faveur, que lorsqu'il joüoit moins bien qu'à l'ordinaire, on disoit de lui qu'il se négligeoit, ou que par un accident auquel les bons Acteurs sont sujets volontiers, il avoit fait une mauvaise digestion. (*b*) *Noluit, inquiunt, agere Roscius, aut crudior fuit.* Enfin la

(*a*) *De Orat. lib. prim.* (*b*) *Ibid. lib. 3.*

plus grande loüange qu'on donnât aux hommes qui excelloient dans leur art, c'étoit de dire qu'ils étoient des Roscius dans leur genre. (*a*) ***Jam diu consecutus est ut in quo quisquis artifex excelleret, is in suo genere Roscius diceretur.***

Cicéron nous apprend dans un autre endroit de ses ouvrages, que Roscius tint parole, lorsqu'il fut devenu vieux. Roscius obligea pour lors l'accompagnement & ceux qui prononçoient pour lui certains endroits de la piéce (c'est ce que nous expliquerons ci-dessous) à souffrir que le mouvement de la mesure qu'ils étoient tous obligez de suivre, fût rallenti. Dans le premier livre des Loix, Cicéron se fait dire par Atticus. *Ut quemadmodum Roscius familiaris tuus in senectute numeros & cantus remisserat, ipsasque tardiores fecerat tibias.* C'est ainsi que votre ami Roscius en usoit dans sa vieillesse; il faisoit durer plus longtems les mesures, il obligeoit l'Acteur qui récitoit à parler plus lentement, & il falloit que les instrumens qui les accompagnoient, suivissent ce nouveau mouvement.

Quintilien dit, après avoir parlé contre les Orateurs qui déclamoient au bar-

(*a*) *De Orat. lib. prim.*

reau, comme on déclamoit sur le théâtre : » Si cet usage doit avoir lieu, il faudra donc aussi que nous autres Orateurs » nous nous fassions soutenir en déclamant par des lires & par des flutes. » Cela veut dire que la déclamation théâtrale est si variée, qu'il est si difficile d'entrer avec justesse dans tous ses différens tons, qu'on a besoin, lorsqu'on veut déclamer comme on déclame sur la scéne, de se faire soutenir par un accompagnement qui aide à bien prendre ces tons, & qui empêche de faire de fausses inflexions de voix. (*a*) *Quod si omninò recipiendum est, nihil causa est cur non illam vocis modulationem fidibus ac tibiis adjuvemus.*

C'est une figure dont Quintilien se sert pour montrer qu'un Orateur ne doit pas déclamer comme un Comédien, à cause de la nécessité où il se jette en déclamant ainsi. Suivant l'idée que les anciens avoient de la dignité de l'Orateur, cet accompagnement, dont on ne pouvoit point se passer en déclamant comme on déclamoit sur le théâtre, lui convenoit si peu, que Cicéron ne lui veut pas même souffrir d'avoir jamais derriere lui, lorsqu'il parle en public, un joüeur d'instrument pour lui donner ses tons,

(*a*) *Inst. lib.* 11. *cap.*

quoique cette précaution fût autoriſée à Rome par l'exemple de C. Gracchus. Il eſt au-deſſous de l'Orateur, dit Cicéron, d'avoir beſoin d'un pareil ſecours pour entrer avec juſteſſe dans tous les tons qu'il doit prendre en déclamant. (*a*)

En effet Quintilien rapporte (*b*) que ce Gracchus, un des plus célébres Orateurs de ſon tems, avoit derriere lui, lorſqu'il haranguoit, un joüeur d'inſtrument à vent qui de tems en tems lui donnoit le ton. *Contenti ſimus exemplo Caii Gracchi præcipui ſuorum temporum Oratoris, cui concionanti conſiſtens poſt eum Muſicus fiſtulâ quam Tonorium vocant, modos quibus deberet intendi, miniſtrabat.* Il faut que d'autres Orateurs euſſent ſuivi l'exemple de Gracchus, puiſque la flute qui ſervoit à l'uſage dont nous parlons, avoit un nom particulier. Elle s'appelloit *Tonorium.* On ne doit pas trouver ſi étrange après cela que les Comédiens ſe fiſſent ſoutenir par un accompagnement, quoiqu'ils ne chantaſſent point à notre maniere, & qu'ils ne fiſſent que réciter une déclamation compoſée.

Enfin nous voyons dans un des écrits de Lucien, (*c*) que Solon, après avoir parlé au Scythe Anarchaſis des Acteurs

(*a*) *De Or. l.* 3. (*b*) *Lib. pr. c.* 12. (*c*) *In Gymn.*

des Tragédies & de ceux des Comédies, lui demande s'il n'a point aussi remarqué les flutes & les instrumens qui les accompagnoient dans leurs récits, & pour traduire mot à mot, qui chantoient avec eux. Nous venons encore de citer un passage de Diomede, qui fait foi qu'on accompagnoit les Cantiques ou les Monologues. (*a*) *In Canticis autem Pythaules Pythicis respondebat.*

Mes conjectures sur la composition que pouvoit joüer la basse continuë dont les Acteurs étoient accompagnez en déclamant, sont que cette composition étoit différente pour les Dialogues & pour les Monologues. Nous verrons tantôt que les Monologues s'exécutoient alors d'une maniere bien différente de celle dont les Dialogues étoient exécutez. Ainsi je crois que dans l'exécution des Dialogues, la basse continuë ne faisoit que joüer de tems en tems quelques notes longues qui se faisoient entendre aux endroits où l'Acteur devoit prendre des tons dans lesquels il étoit difficile d'entrer avec justesse. Le son des instrumens n'étoit pas donc un son continu durant les Dialogues, comme peut l'être le son de nos accompagnemens; mais il

(*a*) *De Arte Gramm. lib.* 3.

s'échappoit

s'échappoit de tems en tems pour rendre à l'Acteur le même service que C. Gracchus tiroit du fluteur, lequel il tenoit auprès de lui lorsqu'il haranguoit, afin que ce Musicien lui donnât à propos les tons concertez. Ce soin occupoit encore Gracchus, lorsqu'il prononçoit (*a*) ces terribles harangues qui devoient armer les citoyens les uns contres les autres, & qui armoient certainement contre l'Orateur le parti le plus à craindre dans Rome.

Quant à la basse continuë, qui accompagnoit les monologues ou les cantiques, qui étoient la même chose, comme nous le dirons, je crois qu'elle étoit plus travaillée que l'autre. Il semble même qu'elle imitât le sujet, & pour me servir de cette expression, qu'elle joutât avec lui. Mon opinion est fondée sur deux passages, le premier est de Donat. Cet Auteur dit dans un endroit qui a déja été cité, (*b*) que ce n'étoit pas le Poëte, mais un Musicien de profession qui composoit le chant des monologues : *Modis cantica temperabantur non à Poeta, sed à perito artis Musices factis.* L'autre passage est tiré de l'écrit contre les spec-

(*a*) *Quint. lib.* 1. *c.* 12. *Aul. Gell. l.* 1. *c.* 11.
(*b*) *In frag. de Trag. & Comed.*

tacles que nous avons parmi les ouvrages de S. Cyprien. L'Auteur dit, en parlant des joüeurs d'inſtrumens qu'on entendoit au théâtre : L'un tire de ſa flute des ſons lugubres. L'autre diſpute avec les chœurs à qui ſe fera le mieux entendre, ou bien il joûte contre la voix de l'Acteur, en s'efforçant d'articuler auſſi ſon ſouffle à l'aide de la ſoupleſſe de ſes doigts. *Alter lugubres ſonos ſpiritu tibiam inflante moderatur. Alter cum choris & cum hominis canora voce contendens ſpiritu ſuo loqui digitis elaborat.*

Il eſt vrai qu'au ſentiment des meilleurs Critiques, le Traité contre les ſpectacles que je viens de citer, n'eſt pas de ſaint Cyprien, ainſi ſon autorité ne ſeroit point d'un poids bien conſidérable, s'il s'agiſſoit d'une queſtion de Théologie. Mais dans la matiere que nous tâchons d'éclaircir, ſon témoignage n'en eſt guéres moins autentique. Il ſuffit pour cela que l'Auteur de cet écrit, qui eſt connu depuis pluſieurs ſiécles, ait vécu quand les théâtres des anciens étoient encore ouverts. Or l'Auteur de cet écrit, quel qu'il ait été, ne l'a compoſé que pour faire voir qu'un Chrétien ne devoit point aſſiſter aux ſpectacles de ces tems-là ; qu'il ne devoit pas, comme

le dit saint Augustin, participer (*a*) aux infamies du théâtre, aux impiétez extravagantes du Cirque, ni aux cruautez de l'amphithéâtre. Ce que je viens de dire du Traité contre les spectacles que nous avons parmi les ouvrages de saint Cyprien, je puis le dire aussi, pour ne le point répéter ailleurs, de quelques écrits qui nous sont restez sous le nom de saint Justin Martir, & que les Critiques ne reconnoissent pas pour être de lui. Il suffit que ces écrits (*b*) qui sont très anciens, ayent été composez quand les théâtres étoient encore ouverts, pour rendre les faits que j'appuie de leur témoignage, des faits avérez.

Cette étude recherchée de tous les artifices capables de mettre de la force, & de jetter de l'agrément dans la déclamation, ces rafinemens sur l'art de faire paroître sa voix, ne passeront point pour les bizarreries de quelques rêveurs auprès des personnes qui ont connoissance de l'ancienne Grece & de l'ancienne Rome. Non-seulement l'éloquence y menoit aux fortunes les plus brillantes, mais elle y étoit encore, pour parler ainsi, le mérite à la mode. Un jeune homme de condition des plus avant dans le

(*a*) *Serm.* 198. (*b*) *Ep. ad Zenam.*

monde, & de ceux qu'on appelle quelquefois en ſtyle enjoüé, *la fine fleur de la Cour*, ſe piquoit de bien haranguer, & même de parler avec applaudiſſement devant les Tribunaux dans les cauſes de ſes amis, comme il ſe pique aujourd'hui d'avoir un équipage leſte & des habits de bon goût. On le loüoit de bien plaider, dans les vers galands qu'on faiſoit pour lui,

Namque & nobilis & decens
Et pro ſollicitis non tacitus reis.
Et centum puer artium
Latè ſigna feret militiæ tuæ.

dit Horace (*a*) en parlant à Venus d'un de ces hommes *du bel air*. Qu'on ſe figure que ce monde, à qui les jeunes gens ont tant d'envie de plaire, faiſoit du moins autant d'accueil au jeune homme éloquent qu'au jeune homme bon Officier. Enfin c'étoit la mode que les Souverains parlaſſent ſouvent en public. Ils ſe piquoient de compoſer eux-mêmes leurs diſcours, & l'on remarque que Néron eſt le premier des Empereurs Romains qui ait eu beſoin qu'un autre lui fit ſes harangues.

Suetone & Dion nous apprennent que

(*a*) *Hor. Car. lib. 3 Od. pr.*

ce Prince étoit si sçavant dans l'art de la déclamation, qu'il avoit joüé les premiers rolles dans les Tragédies de Canacée, d'Oreste, d'Œdipe & d'Hercule furieux. Le premier raconte même un incident arrivé dans une représentation de l'Hercule qui dut divertir l'assemblée autant qu'aucune scéne de Comédie. Un soldat des Gardes qui servoit depuis peu, & qui étoit en faction sur le théâtre, se mit en devoir de défendre son Empereur contre les autres Acteurs qui le vouloient enchaîner, dans l'endroit de la piéce où l'on mettoit les fers aux mains à Hercule. *Inter cætera cantavit Canacem parturientem, Oreſtem matricidam, Oedipodem excæcatum, Herculem inſanum. In qua fabula fama eſt tyrunculum militem ad cuſtodiam aditus poſitum, cum eum ornari catenis ac vinciri, ſicut argumentum poſtulabat, videret, accurriſſe ferendæ opis gratiâ.*

Je vais alléguer un exemple qui est bien ici d'une autre importance. Thrasea Pœtus cet illustre Sénateur Romain que Néron fit mourir, lorsqu'après avoir fait périr tant d'hommes vertueux, il voulut extirper la vertu même, avoit joüé dans une Tragédie représentée sur le théâtre de la ville de Padouë dont il

étoit. Tacite dit dans le seiziéme livre de ses Annales. *Quia idem Thrasea Patavii unde ortus erat, ludis Cesticis à Trojano Antenore institutis, habitu tragico cecinerat.*

SECTION VIII.

Des Instrumens à vent & à corde dont on se servoit dans les accompagnemens.

JE reviens à la basse continuë. On voit dans un bas relief antique ce que nous avons lû dans Cicéron, je veux dire que les instrumens ne se taisoient point après avoir préludé, mais qu'ils continuoient de joüer pour accompagner l'Acteur. Bartholin le fils qui composa à Rome son livre sur *les flutes des anciens*, place dans ce livre (*a*) une planche gravée d'après un bas-relief antique qui représente une scene de Comédie, qui se passe entre deux Acteurs. L'un qui est vêtu de long, & qui paroît le maître, saisit son esclave d'une main, & il tient dans l'autre main une espéce de sangle dont il veut le frapper. Deux au-

(*a*) *De Tib. Vet. cap.* 10. *p.* 220.

tres Acteurs, coëffez comme les premiers du masque que portoient les Comédiens des Romains, entrent sur la scéne, au fond de laquelle on voit un homme debout qui accompagne de sa flute.

Cette basse continuë étoit composée ordinairement de flutes & des autres instrumens à vent, que les Romains comprenoient sous le nom de *Tibiæ*. On ne laissoit pas néanmoins d'y employer aussi quelquefois de ces instrumens, dont les cordes étoient placées à vuide dans une espéce de bordure creuse, & dont la concavité faisoit un effet approchant de celui que fait le ventre de nos violes. Suivant que cette bordure étoit dessinée, suivant qu'elle avoit dans sa partie basse un ventre configurée d'une certaine maniere, on donnoit un nom différent à ces instrumens, dont les uns s'appelloient *Testudines*, & les autres *Citharæ*, c'est-à-dire, Lyres ou Harpes.

Comme on voulut d'abord tirer de ces instrumens plus de tons différens qu'ils n'avoient de cordes différentes, on racourcissoit la corde dont on prétendoit tirer un son plus aigu que celui qu'elle rendoit, quand on la touchoit à vuide, en la pinçant avec deux doigts de la main gauche, armez apparemment de

dez d'ivoire, tandis qu'on la faisoit resonner avec la main droite. C'étoit dans cette main que les joüeurs de lyre portoient une espéce d'archet court, & qui ne consistoit qu'en un morceau d'ivoire ou de quelqu'autre matiere dure, façonné pour l'usage qu'on en vouloit faire. Il s'appelloit *Pecten* en Latin. Les anciens ajouterent dans la suite tant de cordes à la lyre, qu'ils n'eurent plus besoin de cet artifice.

Ammien Marcellin dit (*a*) que de son tems, & cet Auteur vivoit dans le quatriéme siécle de l'Ere Chrétienne, il y avoit des lyres aussi grosses que des chaises roulantes. *Fabricantur Hydraulica & Lyræ ad speciem Carpentorum ingentes.* En effet il paroît que dès le tems de Quintilien qui a écrit deux siécles avant Ammien Marcellin, chaque son avoit déja sa corde particuliere dans la lyre. Les Musiciens, c'est Quintilien qui parle, ayant divisé en cinq échelles, dont chacune a plusieurs degrez, tous les sons qu'on peut tirer de la lyre, ils ont placé entre les cordes qui donnent les premiers tons de chacune de ces échelles, d'autres cordes qui rendent des sons intermédiaires, & ces cordes ont été si bien multipliées, que pour passer d'une des cinq

(*a*) *Amm. histor. l.* 14.

maîtreſſes cordes à l'autre, il y a autant de cordes que de degrez. *Cùm in cithara quinque conſtituerunt ſonos, plurima deinde varietate complent ſpatia illa nervorum, atque iis quæ interpoſuerunt, inſerunt alios, ut pauci illi tranſitus multos gradus habeant.*

Nos inſtrumens à corde qui ont un manche, à l'aide duquel on peut tirer avec facilité différens tons d'une même corde qu'on racourcit à ſon plaiſir, en la preſſant contre le manche, auroient été bien plus propres pour un accompagnement, d'autant plus que nous les touchons encore d'un archet fort long & garni de crin, avec lequel on unit & on prolonge aiſément les ſons, ce que les anciens ne pouvoient point faire avec leur archet. Mais je crois que les anciens n'ont pas connu les inſtrumens de muſique à corde & à manche. Du moins tous les inſtrumens que nous trouvons ſur les monumens antiques, où l'on en voit un grand nombre, ont leurs cordes placées à vuide. Voilà, ſuivant les apparences, pourquoi les anciens ſe ſervoient plus volontiers dans l'accompagnement de leurs inſtrumens à vent, que de leurs lyres, (*a*) quoiqu'ils leur euſſent donné dans la ſuite juſqu'à

(*a*) *Onomaſt. Poll.*

trente & quarante cordes, ou principales, ou ſubſidiaires. Ils avoient cenpendant un grand nombre d'inſtrumens à corde, dont la conſtruction & l'uſage ſe ſont perdus. Mais les inſtrumens à vent ſont ſi propres pour les accompagnemens, que nous nous en ſervons dans nos baſſes continuës, quoique nous ayons des violes & des violons de pluſieurs eſpéces.

Néanmoins les anciens ne laiſſoient pas d'employer quelquefois leurs inſtrumens à corde pour accompagner ceux qui récitoient des Tragédies. Nous voyons qu'ils le faiſoient, & par les anciennes ſcholies ſur les Poëtes tragiques Grecs, & par le Traité de Plutarque ſur la Muſique. La Poëtique d'Horace ſuppoſe encore cet uſage, & Dion raconte que du tems de Néron, on ſe ſervit dans la repréſentation de quelques Tragédies d'inſtrumens à corde.

Il eſt facile de comprendre, après ce que nous venons de dire, pourquoi l'on a marqué avec tant d'exactitude au bas du titre des Comédies de Térence, le nom des inſtrumens à vent dont on s'étoit ſervi dans la repréſentation de chaque piéce, comme une information ſans laquelle on ne pouvoit pas bien com-

prendre quel effet pluſieurs ſcénes devoient produire dans l'exécution, ou comme une inſtruction néceſſaire à ceux qui voudroient les remettre au théâtre. La portée de chaque eſpéce de flutes étoit très-bornée du tems de Térence, parce que ces inſtrumens n'étoient encore percez que d'un petit nombre de trous. *(a)* Ainſi cet enſeignement empêchoit qu'on ne ſe méprît ſur l'eſpéce de flute dont il falloit ſe ſervir, & par conſéquent qu'on ne ſe méprît au ton ſur lequel il falloit déclamer pluſieurs endroits des Comédies de ce Poëte.

Non-ſeulement on changeoit de flutes, lorſque les chœurs venoient à chanter, mais on en changeoit encore dans les récits. Donat nous apprend qu'on ſe ſervoit de l'eſpéce de flutes que les anciens appelloient *Tibiæ dextræ*, & dont le ton étoit très bas, pour accompagner les endroits ſérieux de la Comédie. On ſe ſervoit des deux eſpéces de flutes que les anciens appelloient flutes gauches & flutes Tyriennes ou *Serranæ*, pour accompagner les endroits de plaiſanterie. Ces endroits ſe prononcent naturellement d'un ton de voix plus élevé que les endroits ſérieux. Auſſi le ton de ces flutes étoit-il

(a) *Horat. de Arte Poet.*

plus aigu que le ton des flutes droites. Dans les scénes mêlées de traits sérieux & de bouffonneries, on employoit alternativement toutes ces espéces de flutes. (a) *Dextra Tibia sua gravitate seriam Comadia dictionem pronuntiabant. Sinistra & Serrana hoc est Tyria acuminis suavitate jocum in Comadia ostendebant. Ubi autem dextra & sinistra acta fabula inscribebatur, mistim jocos & gravitatem denuntiabat.* Il me semble que ce passage jette présentement un grand jour sur le titre des Comédies de Térence, qui souvent ont mis à la gêne des sçavans Commentateurs, sans qu'ils y disent rien sur quoi l'on puisse fonder un jugement arrêté.

Comme nous l'avons exposé dans le premier volume de cet ouvrage, les Romains avoient, lorsque Donat écrivoit, des Comédies de quatre genres différens. Celles du premier genre qu'ils appelloient *Togata* ou les *Comédies à longues robes*, étoient très sérieuses. Les *Tabernaria* l'étoient moins. Les *Atellanes* leur étoient apparemment semblables en cela, & les *Mimes* devoient être de véritables farces. On ne doit donc pas être surpris du détail où entre Donat, en par-

(a) *Frag. de Trag. & Comed.*

lant en général des flutes dont on ſe ſervoit pour accompagner la récitation des Comédies.

Le paſſage de Donat explique encore un endroit de Pline où cet Hiſtorien dit, que pour faire les flutes gauches, on employoit le bas du même roſeau, dont le haut ſervoit à faire les flutes droites. *Eam arundinem quæ radicem anteceſſerat lævæ Tibiæ convenire, quæ cacumen dextræ.* (*a*) Le bas du roſeau étant plus épais que le haut, il doit rendre un ſon plus aigu, & le haut du roſeau doit par conſéquent rendre un ſon plus grave. Tous les livres de Phyſique en donnent la raiſon.

Mais, me dira-t'on, vous ſemblez loüer les Acteurs des anciens, d'une choſe qui paſſe pour un défaut. En diſant d'un Acteur qu'il chante, on croit le blâmer. Je réponds que cette expreſſion renferme véritablement un reproche dans notre uſage, mais c'eſt uniquement à cauſe du ſens limité dans lequel nous avons coutume d'employer le mot de chanter, lorſque nous nous en ſervons en parlant de la déclamation théâtrale. Il eſt établi qu'on ne diſe d'un Acteur, qu'il chante, que lorſqu'il chante mal-à-propos, lorſqu'il ſe jette ſans diſ-

(*a*) *Plin. lib.* 16. *cap.* 36.

cernement dans des exclamations peu convenables à ce qu'il dit ; & lorſque par des tons empoulez & remplis d'une emphaſe que le ſens des vers déſavouë, il met hors de propos dans ſa déclamation un patétique toujours ridicule, dès qu'il eſt faux. On ne dit pas d'un Acteur qu'il chante, lorſqu'il ne place qu'à propos les ſoupirs, les accens les plus aigus & les plus graves, comme les tons les plus variez. Enfin, lorſqu'il employe dans les endroits où le ſens de ce qu'il dit le permet, la déclamation la plus approchante du chant muſical. On ne dit point de l'Actrice qui daigne encore joüer quelquefois le rolle de Phedre dans la Tragédie de Racine, qu'elle chante le récit qui commence par ces paroles. *Juſte ciel ! Qu'ai-je fait aujourd'hui ?* (*a*) quoique ſa déclamation ne ſoit alors différente du chant muſical, que parce que les ſons que forme une perſonne qui déclame, ne ſont point frappez ſéparément, & ne reçoivent pas leur perfection dans les mêmes parties de l'organe de la parole, que les ſons que forme une perſonne qui chante.

Or on voit bien que le chant vicieux dont on vient de parler, ne ſçauroit être

(*a*) *Tragédie de Phedre, Acte 3.*

imputé aux Acteurs de l'antiquité. Ils avoient tous fait un long apprentissage de leur art, comme je le dirai plus bas, & presque toujours ils ne faisoient que réciter une déclamation composée par des hommes dont cette tâche étoit la profession particuliere.

SECTION IX.

De la différence qui étoit entre la déclamation des Tragédies, & la déclamation des Comédies. Des Compositeurs de déclamation. Réflexions concernant l'art de l'écrire en notes.

On ne sçauroit douter que la déclamation tragique des anciens ne fût plus grave & plus harmonieuse que leur déclamation comique. Or la déclamation comique des anciens étoit déja plus variée & plus chantante que la prononciation ne l'étoit dans les conversations ordinaires. Quintilien dit que ceux qui joüoient la Comédie, imitoient bien en quelque chose la prononciation familiere, mais qu'ils ne la copioient pas en

tout. Ils relevent, ajoute-t'il, leur prononciation par les ornemens & par l'élégance dont la déclamation comique est susceptible. (*a*) *Quod faciunt Actores comici qui nec ita prorsus, ut nos loquimur, pronunciant, quod esset sine arte, nec procul tamen à natura recedunt, quo vitio periret imitatio : sed morem communis hujus sermonis decore comico exornant.*

Platon, après avoir dit que les Poëtes qui vouloient composer des Tragédies & des Comédies, n'y réussissoient pas également, ajoute : que le genre tragique & le genre comique demandent chacun un tour d'esprit particulier, & il allégue même : (*b*) *Que les Acteurs qui déclament les Tragédies, ne sont pas les mêmes que ceux qui récitent les Comédies.* On voit par plusieurs autres passages des Ecrivains de l'antiquité, que la profession de joüer des Tragédies, & celle de joüer des Comédies, étoient deux professions distinctes, & qu'il étoit rare que le même homme se mêlât de toutes les deux. Quintilien dit qu'Æsopus déclamoit beaucoup plus gravement que Roscius, parce qu'Æsopus faisoit sa profession de joüer dans le tragique, au lieu que Ros-

(*a*) *Quint. Inst. lib. 2. cap* 11.
(*b*) *Platon Republ. liv.* 3.

cius faiſoit la ſienne de joüer dans le comique. Chacun avoit contracté les manieres de la ſcéne à laquelle il s'étoit particuliérement attaché. (*a*) *Roſcius citatior, Æſopus gravior fuit, quòd hic Tragædias, ille Comædias egit.* C'eſt le caractere qu'Horace avoit donné au ſecond.

Quæ gravis Æſopus, quæ doctus Roſcius egit.

Lucien, dans ſon Traité de la danſe, dit qu'un Acteur tragique ſe démene ſur le théâtre; qu'il s'y tourne & retourne comme un furieux; & qu'il y chante des complaintes ſupportables à peine dans la bouche d'une femme. Peut-on ſouffrir, ajoute Lucien, qu'Hercule couvert d'une peau de Lion, & ſa maſſuë à la main, vienne fredonner ſur un théâtre les vers qui contiennent le récit de ſes travaux.

La définition que les anciens faiſoient de la Tragédie & de la Comédie, & que nous avons rapporté en ſon lieu, ſuffiroit ſeul pour nous convaincre que leur maniere de réciter ces poëmes, étoit très-différente. Je me contenterai donc d'ajouter à ce que j'ai déja dit, que les Acteurs qui joüoient la Comédie, n'avoient d'autre chauſſure qu'une eſpéce

(*a*) *Quint. Inſt. lib.* 11. *cap.* 3.

de ſandale qu'ils appelloient *ſocque*, au lieu que ceux qui déclamoient la Tragédie, (*a*) montoient ſur le *cothurne*, eſpéce de brodequin dont la ſemelle étoit de bois & très-épaiſſe, ce qui les faiſoit paroître d'une taille fort élevée au-deſſus de celle des hommes ordinaires, au rapport de Lucien, de Philoſtrate, & de pluſieurs autres Ecrivains qui les voyoient tous les jours. Lucien nous apprend même (*b*) qu'on leur matelaſſoit le corps, afin que cette taille énorme parût du moins proportionnée, & ce qu'il nous dit ſur ce ſujet, eſt confirmé dans une lettre attribuée à ſaint Juſtin, martyr. (*c*)

Les habits, les maſques & les ornemens dont on ſe ſervoit pour la repréſentation des Tragédies, (*d*) étoient encore différens de ceux dont on ſe ſervoit dans la repréſentation des Comédies. La décoration qui ſervoit à la Tragédie, ne pouvoit pas ſervir à la Comédie. (*e*) Celle qui ſervoit à la Tragédie, devoit repréſenter des Palais & d'autres édifices ſuperbes, au lieu que celle qui ſervoit à la Comédie, devoit repréſenter des maiſons de particuliers & d'autres bâtimens

(*a*) *Vita Apoll. l. 6.* (*b*) *In Orcheſ.*
(*c*) *Epiſt. ad Zenam & Sarenum.*
(*d*) *Onom. Poll. l. 4. cap. 8.*
(*e*) *Vitruv. lib. 5. cap. 8.*

simples. Enfin Horace & tous les Auteurs de l'antiquité qui parlent en passant de la déclamation tragique des anciens, se servent d'expressions qui marquent qu'elle étoit ce que nous appellons *chantante*. C'est par où l'attaquent ceux des Auteurs anciens, qui pour différentes raisons, ne l'aimoient pas. S. Justin martyr, dans l'écrit que nous venons de citer, la traite de *grande clameur*. L'Auteur de l'écrit (*a*) contre les spectacles des anciens, qui a passé pour être de S. Cyprien, l'appelle *Illas magnas tragicæ vocis insanias*. Tertullien, dans le petit ouvrage qu'il a composé sur le même sujet, dit que l'Acteur de Tragédie crie de toute sa force. *Tragœdo vociferante*, & Apulée (*b*) se sert des mêmes termes pour dire la même chose : *Comœdus sermocinatur, Tragœdus vociferatur*. Le Comédien récite; mais celui qui jouë la Tragédie, crie à pleine tête. Lucien qui nous a conservé une description curieuse des personnages des Tragédies & des Comédies dans la conversation qu'il fait avoir à Solon avec Anacharsis, y fait dire à ce Philosophe Tartare (*c*) que les Acteurs de Comédie ne déclamoient pas avec au-

(*a*) *De spectaculis.* (*b*) *Florid. lib.* 3.
(*c*) *In Gymn.*

tant d'emphase que les Acteurs qui récitoient des Tragédies.

Aussi voyons-nous que Quintilien se fâche, qu'il invective presque contre les Professeurs en éloquence qui faisoient chanter ou déclamer leurs écoliers, comme on déclamoit sur le théâtre. Il s'emporte contre les Orateurs qui plaidoient au barreau de la même maniere. (*a*) Ce n'est point par quelque aversion capricieuse contre les Comédiens que Quintilien défend aux Orateurs d'imiter la déclamation théâtrale. Quintilien n'avoit point plus d'aversion pour eux que Cicéron. Il nous dit que Démosthene avoit l'obligation au Comédien Andronicus de déclamer aussi-bien qu'il le faisoit. Il permet non-seulement au jeune homme qui veut faire du progrès dans l'éloquence d'apprendre l'art du geste; mais il consent encore qu'il prenne durant quelque tems des leçons d'un Comédien, (*b*) & qu'il étudie sous ce maître les principes de l'art de la prononciation. *Dandum aliquid Comœdo quoque, dum eatenus quatenus pronuntiandi scientiam futurus Orator desiderat.* Dans un autre endroit, (*c*) Quintilien dit aussi ail-

(*a*) *Quint. Inst. lib.* XI. *cap.* 3.
(*b*) *Ibid. l. pr. c.* 3. (*c*) *Ibid. l.* I. *c.* 10.

leurs que son éleve doit se faire enseigner plusieurs choses par un Comédien. *Debet etiam docere Comœdus quomodo narrandum, &c.*

Je vais encore rapporter plusieurs passages des Auteurs anciens que je crois propres à prouver mes opinions. Du moins éclairciront-ils la matiere. On n'y a point fait jusques à présent toute l'attention qu'ils méritoient, parce qu'ils sont comme ensevelis dans les choses, à l'occasion desquelles ces Auteurs les ont écrits. Nos passages s'attireront plus d'attention, quand on les verra rassemblez, à cause du jour propre à les bien éclaircir, qu'ils se prêteront réciproquement.

Ceux qui ont quelque habitude avec l'ancienne Grece, n'auront pas été surpris de lire que les Poëtes y fissent eux-mêmes la déclamation de leurs piéces. *Musici qui erant quondam iidem Poetæ*, dit Cicéron, (*a*) en parlant des anciens Poëtes Grecs qui avoient trouvé le chant & la figure des vers.

L'art de composer la déclamation des piéces de théâtre, faisoit à Rome une profession particuliere. Dans les titres qui sont à la tête des Comédies de Térence, on voit avec le nom de l'Auteur du poëme, & le nom du chef de la trou-

(*a*) *De Orat. lib.* 3.

pe de Comédiens qui les avoit représentées, le nom de celui qui en avoit fait la déclamation, en Latin: *Qui fecerat modos.* J'ai déja prévenu le lecteur sur l'usage qu'on faisoit ordinairement de ce terme. C'étoit la coutume, suivant Donat, (*a*) que celui qui avoit composé la déclamation d'une piéce, mît son nom à la tête avec le nom du Poëte qui l'avoit écrite, & le nom du principal acteur qui l'avoit joüée. *Qui modos faciebat nomen in principio fabulæ & scriptoris & actoris, & suum superimponebat.* Je cite ce passage suivant la correction de Gérard Vossius. (*b*) Surtout la déclamation des Cantiques ou Monologues qui s'exécutoit d'une façon très-singuliere, & que nous expliquerons, n'étoit jamais mise en musique par le Poëte, mais par des hommes consommez dans la science des arts musicaux, & qui faisoient leur profession de faire représenter les piéces dramatiques composées par d'autres. Ce sont ces Artisans que Quintilien appelle *Artifices pronuntiandi* dans un passage que nous allons rapporter. Donat que nous venons de citer, dit: *Modis Cantica temperabantur, non à Poeta, sed à perito artis Musices factis.*

(*a*) *Frag. de Trag. & Comed.* (*a*) *Poet. l. 2. c. 28.*

Cicéron ſe ſert de la même expreſſion, *Facere modos*, pour déſigner ceux qui compoſoient la déclamation des piéces de théâtre. Après avoir dit que Roſcius déclamoit exprès certains endroits de ſon rolle avec un geſte plus nonchalant que le ſens des vers ne ſembloit le demander. Après avoir dit que Roſcius plaçoit des ombres dans ſon action pour relever davantage les endroits qu'il vouloit faire briller, il ajoute : Le ſuccès de cette pratique eſt ſi certain, que les Poëtes & les Compoſiteurs de déclamation s'en ſont apperçus comme les Comédiens. Ils ſçavent tous s'en prévaloir. *Nunquam agit hunc verſum Roſcius eo geſtu quo poteſt.*

Nam ſapiens virtuti honorem, præmium, haud prædam petit.

Sed abjicit prorſus ut in proximos,

Ecquid video? ferro ſæptus poſſidet ædes ſacras, &c.

Indicat, aſpiciat, admiretur, ſtupeſcat; Quid ille alter?

Quid petam præſidii? &c.

Quàm leniter, quàm remiſſè, quàm non actuosè? inſtat enim,

O Pater! O Patria! O Priami domus!

In quo commoveri tanta actio non poſſet,

si esset consumpta superiore motu & exhausta. Neque id actores prius viderunt quàm ipsi Poeta, quàm denique illi etiam qui fecerunt modos, à quibus utrisque summittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur, distinguitur. (a)

Ces Compositeurs de déclamation élevoient, ils rabaissoient avec dessein, ils varioient avec art la récitation. Un endroit devoit quelquefois se prononcer suivant la note, plus bas que le sens ne paroissoit le demander; mais c'étoit afin que le ton élevé, où l'Acteur devoit sauter à deux vers de-là, frappât davantage. C'est ainsi qu'en usoit l'Actrice à qui Racine avoit enseigné lui-même à joüer le rolle de Monime dans Mithridate. Racine aussi grand déclamateur que grand Poëte, lui avoit appris à baisser la voix en prononçant les vers suivans, & cela encore plus que le sens ne semble le demander.

Si le sort ne m'eut donnée à vous,
Mon bonheur dépendoit de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eut envoyé ce gage,
Nous nous aimions. (b)

Afin qu'elle pût prendre facilement un

(a) De Orat. lib. 3. (b) Act. 3. Scen. 3.

ton à l'octave au-deſſus de celui ſur lequel elle avoit dit ces paroles : *Nous nous aimions*, pour prononcer à l'octave, *Seigneur, vous changez de viſage.* Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation, étoit excellent pour marquer le déſordre d'eſprit où Monime doit être dans l'inſtant qu'elle apperçoit que ſa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchoit qu'à tirer ſon ſecret, vient de jetter, elle & ſon amant dans un péril extrême.

Pour entendre les paſſages des anciens, qui parlent de leurs repréſentations théâtrales, il me ſemble néceſſaire d'avoir connoiſſance de ce qui ſe paſſe ſur les théâtres modernes, & même de conſulter les perſonnes qui profeſſent les arts, leſquels ont du moins quelque rapport avec les arts que les anciens avoient, mais dont la pratique eſt perduë. Tels étoient l'art du geſte, & l'art de compoſer & d'écrire en notes la déclamation. Les Commentaires qu'ont voulu faire ſur ces paſſages des Sçavans illuſtres, mais qui ne connoiſſoient bien que leurs cabinets, les éclairciſſent mal. J'aimerois autant un Commentaire ſur Tacite écrit par un Chartreux.

Nous voyons par le livre de Quinti-

lien que ceux, *Qui faciebant modos*, où les Compositeurs de déclamation furent appellez dans la suite, *Artifices pronuntiandi*, mot à mot, *des Artisans en prononciation. Itaquè in iis quæ ad scenam componuntur fabulis, Artifices pronuntiandi, &c.* (*a*) » Voilà pourquoi dans les piéces » faites pour être représentées sur le théâ- » tre, les Artisans en prononciation, » &c. » Je rapporterai le passage entier, en parlant des masques dont les Comédiens de l'antiquité se servoient.

On n'aura point de peine à concevoir comment les anciens venoient à bout de composer la déclamation, même celle des Comédies, quand on fera réflexion que dans leur musique les progressions se faisoient par des intervalles moindres encore que les intervalles les plus petits qui soient en usage dans la nôtre. Quant à la maniere d'écrire cette déclamation, nous avons déja dit dans la quatriéme Section de ce volume, qu'il est très-vraisemblable qu'elle se notoit avec les caracteres des accens.

L'art d'écrire en notes les chants de toute espéce, étoit déja très-ancien à Rome dès le tems de Cicéron. Il y étoit connu longtems avant qu'on y

(*a*) *Quint. Inst. lib.* 11. *cap.* 3.

ouvrît les théâtres. Cicéron, après avoir parlé de l'usage que les Pythagoriciens faisoient de la musique dans leur régime, pour ainsi dire; & après avoir dit que Numa le second Roi des Romains, tenoit de l'Ecole de Pythagore plusieurs usages qu'il avoit introduits dans son petit Etat, cite comme une preuve de ce qu'il venoit d'avancer la coutume de chanter à table les loüanges des grands hommes avec un accompagnement d'instrumens à vent. C'est ce qui prouve, ajoute cet Auteur, que l'art de noter les tons des chants & la déclamation des vers, étoit connu dès lors. *Morem apud majores tunc epularum fuisse, ut deinceps qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes, ex quo perspicuum est cantus tunc fuisse descriptos vocum sonis, & carmina; quamquam id quidem etiam duodecim tabulæ declarant, condi jam solitum esse carmen.* Nous avons expliqué déja ci-dessus ce que les Romains entendoient par le mot *Carmen.* Cicéron dit aussi dans le cinquiéme livre des Tusculanes, en parlant des plaisirs qui restent encore à ceux qui ont eu le malheur de perdre l'ouie: Que s'ils aiment les beaux

(a) *Quæst. Tusc. lib.* 4.

chants, ils auront peut-être plus de plaisir à les lire, qu'ils n'en auroient eu à les entendre exécuter. *Et si cantus eos fortè delectant, majorem percipi posse legendis his quàm audiendis voluptatem.* Cicéron suppose que, généralement parlant, tout le monde en sçavoit assez pour lire du moins une partie de ces chants, & que par conséquent ils fussent écrits la plûpart avec les accens.

Enfin, voici un passage de Tite-Live, (*a*) qui suffiroit seul pour prouver que les anciens composoient la déclamation des piéces de théâtre, qu'ils l'écrivoient en notes, & qu'elle s'exécutoit avec un accompagnement d'instrumens à vent. Cet Auteur a jugé à propos de faire dans son septiéme livre une courte dissertation sur l'origine & sur l'histoire des représentations théâtrales à Rome. Après avoir dit que l'an de Rome trois cens quatre-vingt-dix, Rome fut affligée d'une peste, & que pour l'y faire cesser, on y célébra des jeux qui consistoient en représentations de piéces de théâtre, il ajoute : L'art de ces représentations étoit alors nouveau à Rome, l'on n'y reconnoissoit que les spectacles du Cirque. Ainsi ce furent des Comédiens

(*a*) *Liv. hist. lib. 7.*

qu'on avoit fait venir d'Etrurie qu'on vit dans ce tems-là sur notre théâtre, où ils représentoient, suivant la maniere de leur pays, c'est-à-dire, en faisant assez bien les gestes à la cadence des instrumens à vent, & en récitant des vers qui n'avoient point encore aucune déclamation composée, à laquelle nos Comédiens fussent obligez d'assujettir leur action. Mais l'art des représentations théâtrales où nos jeunes gens avoient pris un grand goût, se perfectionna avant peu : D'abord on récitoit des vers faits sur le champ, mais bientôt on apprit, continuë Tite-Live, à faire des piéces suivies ; & dès le tems du Poëte Andronicus, la récitation de quelques-unes de ces piéces se trouvoit déja (*a*) être mesurée, & l'on en écrivoit déja la note pour la commodité des Joüeurs de flutes. L'action y étoit déja assujettie. *Cæterum sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. Imitari deinde eos juventus, simul inconditis inter se jocularia fundentes versibus, cæpere : nec absoni à voce motus erant.... Nomen histrionibus inditum, qui*

(*a*) *L'année de Rome* 514.

non ſicut ante Feſcennino verſu ſimilem, incompoſitum temerè ac rudem alternis jaciebant, ſed impletas modis ſatyras, deſcripto jam ad tibicinem cantu, motuque congruenti peragebant.

J'ai demandé à pluſieurs Muſiciens, s'il ſeroit bien difficile d'inventer des caractéres avec leſquels on pût écrire en notes la déclamation en uſage ſur notre théâtre. Nous n'avons point aſſez d'accens pour l'écrire en notes avec les accens, ainſi que les anciens l'écrivoient. Ces Muſiciens m'ont répondu que la choſe étoit poſſible, & même qu'on pouvoit écrire la déclamation en notes, en ſe ſervant de la gamme de notre muſique, pourvû qu'on ne donnât aux notes que la moitié de l'intonation ordinaire. Par exemple, les notes qui ont un ſemiton d'intonation en muſique, n'auroient qu'un quart de ton d'intonation dans la déclamation. Ainſi on noteroit les moindres abbaiſſemens & les moindres élevations de voix qui ſoient bien ſenſibles, du moins à nos oreilles.

Nos vers ne portent point leur meſure avec eux, comme les vers métriques des Grecs & des Romains la portoient. Mais on m'a dit auſſi qu'on pourroit, dans la déclamation, ne donner aux

notes que la moitié de leur valeur ordinaire. On n'y donneroit à une blanche que la valeur d'une noire ; à une noire, la valeur d'une croche, & on évalueroit les autres notes suivant cette proportion-là, ainsi qu'on le feroit dans l'intonation.

Je sçai bien qu'on ne trouveroit pas d'abord des personnes capables de lire couramment cette espéce de musique, & de bien entonner les notes. Mais des enfans de quinze ans à qui l'on auroit enseigné cette intonation durant six mois, en viendroient à bout. Leurs organes se plieroient à cette intonation, à cette prononciation de notes faites sans chanter, comme ils se plient à l'intonation des notes de notre musique ordinaire. L'exercice & l'habitude qui suit l'exercice, sont, par rapport à la voix, ce que l'archet & la main du Joüeur d'instrument sont par rapport au violon. Peut-on croire que cette intonation fût même difficile? Il ne s'agiroit que d'accoutumer la voix à faire méthodiquement ce qu'elle fait tous les jours dans la conversation. On y parle quelquefois vîte & quelquefois lentement. On y employe toutes sortes de tons, & l'on y fait les progressions, soit

en hauſſant la voix, ſoit en la baiſſant par toutes ſortes d'intervalles poſſibles. La déclamation notée ne ſeroit autre choſe que les tons & les mouvemens de la prononciation écrites en notes. Certainement la difficulté qui ſe rencontreroit dans l'exécution d'une pareille note, n'approcheroit pas de celle qu'il y a de lire à la fois des paroles qu'on n'a jamais lûës, & de chanter & d'accompagner du claveſſin ces paroles ſur une note qu'on n'a pas étudiée. Cependant l'exercice apprend même à des femmes à faire ces trois opérations en même tems.

Quant au moyen d'écrire en notes la déclamation, ſoit celui que nous avons indiqué, ſoit un autre, il ne ſçauroit être auſſi difficile de le réduire en regles certaines, & d'en mettre la méthode en pratique, qu'il l'étoit de trouver l'art d'écrire en notes les pas & les figures d'une entrée de ballet danſée par huit perſonnes, principalement les pas étant auſſi variez, & les figures auſſi entrelaſſées qu'elles le ſont aujourdhui. Cependant Feuillée eſt venu à bout de trouver cet art, & ſa note enſeigne même aux Danſeurs comment ils doivent porter leurs bras. J'ajouterai encore,

que quoique ſa Corégraphie n'ait été publiée qu'en mil ſept cens ſix, néanmoins les perſonnes de la profeſſion, tant en France que dans les pays étrangers, y ſçavent déja lire couramment.

SECTION X.

Continuation des preuves qui montrent que les anciens écrivoient en notes la déclamation. Des changemens ſurvenus vers le tems d'Auguſte dans la déclamation des Romains. Comparaiſon de ce changement avec celui qui eſt arrivé dans notre Muſique & dans notre Danſe ſous Louis XIV.

RETOURNONS aux preuves de fait, qui montrent que les anciens écrivoient en notes la déclamation de leurs piéces de théâtre. Elles ſont ici d'un tout autre poids qu'un raiſonnement fondé ſur des poſſibilitez.

Toutes les fois que Cicéron parle de la déclamation des vers dramatiques, il en parle, non pas comme nous par-

lerions de la déclamation des vers de Corneille qui eſt arbitraire. Cicéron parle de la déclamation des vers dramatiques comme d'une mélodie conſtante, ſuivant laquelle on prononçoit toujours ces vers. Il en parle comme d'une beauté, pour ainſi dire, auſſi inhérente aux vers qu'il cite, que la beauté qui réſultoit du ſens qu'ils renferment, & du choix des mots dont ils ſont compoſez. Cicéron, après avoir rapporté quelques vers d'une Tragédie, dit, voilà des vers excellens. Les ſentimens, l'expreſſion, la modulation, tout y reſpire le deuil. (*a*) *Præclarum carmen, eſt enim rebus, verbis & modis lugubre.* C'eſt ainſi que nous louërions un récit des Opera de Lulli.

Cicéron, dans pluſieurs endroits de ſes ouvrages, parle des piéces de théâtre de Livius Andronicus, d'Ennius & de Nœvius, srois Poëtes qui vivoient environ deux cens ans avant lui, comme d'une déclamation compoſée, dans le tems qu'ils avoient mis leurs piéces au théâtre, & laquelle on ſuivoit encore cependant dans le tems qu'il écrivoit. Si cette déclamation n'eût point été couchée par écrit, auroit-elle pû ſe conſerver ſi long-

(*a*) *Quæſt. Tuſc. lib.* 5.

tems ? Qu'on juge ſi je change rien au ſens de Cicéron. Nous avons vu, dit-il, introduire ſur la ſcéne, à la place de la muſique ſimple & grave, des piéces de Nœvius & de Livius Andronicus, une muſique ſi pétulante, que les Acteurs, pour ſuivre la meſure, ſont obligez de s'agiter, de faire des roulemens d'yeux & des contorſions de tête, en un mot, de ſe démener comme des forcenez. C'eſt ainſi qu'il s'explique, après avoir dit que Platon n'a point tout-à-fait tort, lorſqu'il ſoutient qu'on ne ſçauroit changer la muſique dans un pays, ſans que ce changement produiſe une altération ſenſible dans les mœurs des habitans. (*a*) *Ego nec tam valdè id timendum, nec planè contemnendum puto. Illa quidem muſica quæ ſolebat quondam complecti ſeveritatem jucundam Livianis & Nœvianis modis, nunc videtis ut eadem exultent, cervices oculoſque pariter cùm modorum flexionibus torqueant.* Nous avons déja vu que le geſte des Comédiens des anciens étoit auſſi aſſujetti à la meſure que la récitation même.

On commençoit donc du tems de Cicéron à changer la déclamation théâtrale. Cent ans après Cicéron, Quinti-

(*a*) *Cic. de Leg. lib 2.*

lien trouvoit déja cette déclamation si remplie de tons efféminez & si lascive, qu'après avoir décidé qu'il faut faire apprendre la musique aux enfans, il ajoute, qu'il n'entend point dire qu'il falle leur faire prendre le goût de la musique, qui de son tems régnoit sur la scéne. Ses chants, continuë t'il, sont si remplis d'impudence & de lasciveté, qu'on les peut accuser d'avoir beaucoup contribué à étouffer le peu de courage viril qui nous restoit. (*a*) *Non hanc à me præcipi quæ nunc in scenis effeminata & impudicis modis fracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit.* Tous les anciens étoient persuadez que le caractere de la musique qui étoit le plus en usage dans un certain pays, influoit beaucoup sur les mœurs de ses habitans. Oserons-nous condamner une opinion si générale sur des choses de fait, & qui se passoient sous les yeux de ceux qui les ont écrites, quand nous n'avons qu'une connoissance imparfaite de la musique des anciens? J'en appellerois à la Philosophie, dont notre siécle fait particuliérement profession. On peut même observer aujourd'hui dans les lieux où les habitans

(*a*) *Quint. Inst. lib. prim. cap.* 2.

ſont de religions différentes, qu'ils ne ſortent pas de leurs Egliſes après le ſervice avec la même humeur. Cette affection paſſagere s'y tourne même en habitude. En quelques pays le Souverain a été obligé d'exciter par des actes publics, le peuple devenu Proteſtant, à prendre les mêmes divertiſſemens les jours de Dimanche après le ſervice, qu'il prenoit bien avant que le culte religieux y eût été changé avec la confeſſion de foi, ſans qu'on l'y exhortât. Quittons une matiere qui deviendroit bientôt trop ſérieuſe, & revenons à notre ſujet.

Ceux qui ne connoiſſent pas d'autres théâtres que le théâtre François, ne comprendront pas d'abord tout le ſens du paſſage de Quintilien que je viens de citer. Quoiqu'on y ait vu quelques piéces aſſez licentieuſes, néanmoins on y a toujours obſervé une grande décence, ſoit quant aux tons, ſoit quant aux geſtes. Mais il y a des théâtres étrangers où les Acteurs tombent tous les jours dans le vice que Quintilien reprend, en imitant tous les tons & tous les accens, pour ne point entrer dans d'autres détails, que prennent les perſonnes les plus paſſionnées, quand elles

se trouvent enfin en pleine liberté.

En lisant l'art poëtique d'Horace, on voit bien que le vice reproché par Quintilien à la déclamation théâtrale de son tems, venoit de ce qu'on l'avoit voulu rendre plus vive, plus affectueuse & plus expressive, tant du côté de la récitation que du côté du geste, qu'elle ne l'avoit été dans les tems antérieurs. Comme Horace a écrit après Cicéron & avant Quintilien, il est curieux d'examiner ce qu'il dit sur les changemens arrivez dans la déclamation théâtrale, & sur la différence qu'il y avoit entre la nouvelle maniere de réciter & l'ancienne.

Autrefois, dit Horace, on ne se servoit point pour accompagner, ni pour soutenir les chœurs, de flutes d'un volume égal à celui de nos trompettes, & qu'il fallût relier avec du fil de laiton. On n'employoit au théâtre que des instrumens à vent des plus simples, & dont la portée étoit très-bornée, parce qu'ils n'étoient percez que d'un petit nombre de trous.

Tibia non ut nunc oricalcho vincta, tubaque
Æmula, sed tenuis simplexque foramine pauco
Adspirare & adesse choris erat utilis. (a)

(a) *Horat. de Arte Poet.*

Mais, ajoute Horace, la chose est bien changée. Premiérement, le mouvement a été accéléré, & l'on se sert pour le regler, de mesures dont on ne se servoit pas autrefois, ce qui a fait perdre à la récitation son ancienne gravité.

Accessit numerisque modisque licentia major.

On a encore donné, continuë Horace, aux instrumens une portée plus grande que celle qu'ils avoient précédemment. Les tons sur lesquels on déclame, s'étant ainsi multipliez, il entre plus de sons différens dans la récitation, qu'il n'y en entroit autrefois. Il faut que les Acteurs tirent de leurs poulmons bien des sons qu'ils n'étoient pas obligez d'en tirer, s'ils veulent suivre ces nouveaux instrumens dont les cordes leur font leur procès avec sévérité, quand ils y manquent. En effet, plus une déclamation étoit chantante, plus les fautes de ceux qui l'exécutoient, devoient être sensibles.

Qu'il me soit permis, pour éclaircir ce passage d'Horace, de me servir d'une comparaison tirée du chant de l'Eglise. Saint Ambroise ne fit entrer dans le chant qu'on nomme encore aujourd'hui le chant Ambrosien, que quatre

modes, qu'on appelle les *Autentiques.* Ce chant en étoit toujours plus grave, mais il en avoit moins de beauté & moins d'expression. Des quinze cordes, ou des quinze notes principales qu'avoit le systême de la musique harmonique, il y avoit même quatre tons, sçavoir, le ton le plus haut, & les trois tons les plus bas qui n'entroient point dans le chant Ambrosien. Quand saint Ambroise le composa, (*a*) les théâtres étoient encore ouverts, & l'on y récitoit dans la même langue en laquelle on chântoit à l'Eglise. Ce Saint ne voulut point, suivant l'apparence, qu'on entendît à l'Eglise les tons propres & fréquens au théâtre. Saint Grégoire qui regla le chant qu'on appelle Grégorien, environ cinquante ans (*b*) après que les théâtres eurent été fermez, y employa huit modes, en ajoutant aux quatre dont saint Ambroise s'étoit servi, les modes appellez *Plagaux.* Ainsi les quinze cordes de la musique ancienne entrerent dans le chant Grégorien, & tout le monde a trouvé que le chant Grégorien surpassoit tellement en beauté le chant Ambrosien, que dès le tems

(*a*) *Dict. de Musiq. de Broffard.*
(*b*) *Vers l'an* 590.

de nos Rois de la ſeconde race, les Egliſes des Gaules quitterent l'uſage du chant Ambroſien pour y ſubſtituer le chant Grégorien.

Horace reprend la parole. Les Acteurs ſe ſont encore trouvez en même tems dans l'obligation de preſſer leur geſte, & de hâter leur prononciation, parce que le mouvement avoit été accéléré. Ainſi leur déclamation précipitée a paru une maniere de réciter toute nouvelle. Enfin il eſt devenu néceſſaire que le Joüeur d'inſtrument qui doit donner des tons ſi difficiles à prendre, paſsât ſouvent d'un endroit de la ſcéne à l'autre, afin que les tons qu'il donneroit, fuſſent mieux entendus des Acteurs, quand il ſeroit plus proche d'eux. Ainſi notre déclamation théâtrale eſt devenuë ſi vive & ſi paſſionnée, que l'Acteur qui devroit réciter le plus poſément, qu'un perſonnage qui raiſonne ſenſément ſur l'avenir, débite aujourd'hui les maximes les plus ſages avec autant d'agitation que la Prêtreſſe de Delphes en pouvoit montrer, lorſqu'elle rendoit ſes Oracles aſſiſe ſur le Trépié.

Sic priscæ motumque & luxuriam addidit arti
Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem;
Sic etiam fidibus voces crevêre severis,
Et tulit insolitum eloquium facundia præceps,
Utiliumque sagax rerum & divina futuri,
Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.

La gesticulation précipitée de ces Acteurs aura paru des mouvemens convulsifs à ceux qui avoient été accoutumez à une récitation plus unie & plus lente. C'est ainsi que le jeu des Comédiens Italiens paroîtroit une déclamation de possédez à des spectateurs qui n'auroient jamais vu joüer que des Comédiens Anglois. La nouvelle maniere de réciter, aura donc paru fort extraordinaire aux Romains dans ses commencemens; mais ils s'y seront habituez dans la suite, parce qu'on s'accoutume facilement aux nouveautez, qui mettent plus d'action, & qui jettent plus d'ame dans les représentations théâtrales.

Il y a même de bonnes raisons pour croire que la premiere cause du changement qui survint dans la déclamation théâtrale du tems de Cicéron, venoit

de ce que les Romains, qui depuis cent ans avoient beaucoup de commerce avec la Grece où ils alloient même étudier les arts & les ſciences, changerent alors leur maniere de prononcer. Le théâtre n'aura fait qu'imiter le monde, & copier ſon original.

C'eſt Cicéron même qui nous apprend que la prononciation des Romains de ſon tems étoit bien différente de la prononciation de leurs ancêtres. Elle étoit devenuë chargée d'accens, d'aſpirations & de ports de voix imitez de la prononciation des étrangers. Voilà ce que Cicéron appelle une nouvelle mode venuë d'ailleurs. *Peregrinam inſolentiam.* Jugeons, fait dire cet Auteur à Craſſus, de l'ancienne prononciation, par la maniere dont quelques femmes prononcent encore aujourd'hui. Comme les femmes ſont moins ſouvent dans le monde que les hommes, elles ſont moins ſujettes qu'eux à rien altérer dans la prononciation qu'elles ont appriſe durant l'enfance. Lorſque j'entends parler ma belle-mere Lælia, continuë Craſſus, il me ſemble que j'entends réciter les piéces de Plaute & de Nœvius, car elle prononce uniment, ſans emphaſe & ſans affecter les accens & les infle-

xions de voix des langues étrangeres. Ne suis-je pas bien fondé à croire que le pere de Lælia prononçoit comme elle prononce. (*a*) *Equidem cum audio socrum meam Læliam, faciliùs enim mulieres incorruptam antiquitatem conservant, quod multorum sermonis expertes tenent semper quæ prima didicerunt, sed eam sic audio ut Plautum mihi ac Nœvium videar audire, sono ipso vocis ita recto & simplici, ut nihil ostentationis aut imitationis afferre videatur, ex quo sic locutum ejus patrem judico.* Nous avons déja cité ce passage pour montrer que la déclamation des piéces de théâtre n'étoit point un chant proprement dit, puisqu'elle étoit si semblable à celle des conversations ordinaires. Les Nations peuvent changer de prononciation, comme elles peuvent changer de langue. Sous le regne de Henri IV. le ton & l'accent des Gascons s'introduisoient à la Cour de France. Mais la mode de prendre l'un & l'autre, y finit avec le regne de ce Prince, qui aimoit les Gascons, & qui les avançoit préférablement à ses autres sujets, parce qu'il étoit né, & parce qu'il avoit été élevé dans leur pays.

Il est comme impossible que le geste

(*a*) *Cic. de Or. l.* 3.

des personnes qui parlent une langue dont la prononciation est devenuë plus vive & plus accentuée, ne devienne pas aussi & plus vif & plus fréquent. Cela s'ensuit de l'organisation du corps humain. *Gestus cum ipsa orationis celeritate crebescit*, dit Quintilien. (*a*) En effet, cet Auteur, après avoir loüé les préceptes que Cicéron donne sur le geste de l'Orateur, ajoute: Nous sommes accoutumez présentement à voir un geste plus animé. Nous exigeons même de nos Orateurs cette action plus agitée, pour ainsi dire. *Sed jam recepta est actio paulò agitatior, etiam & exigitur.*

Pline le jeune, qui avoit été disciple de Quintilien, écrit à un de ses amis, qu'il a honte de lui raconter ce qu'avoient dit les Orateurs qu'il venoit d'entendre, & de l'entretenir des diminutions efféminées de la voix, dont leur déclamation étoit remplie. (*b*) *Pudet referre quæ & quàm fracta pronuntiatione dicantur.* Une déclamation où l'on veut mettre trop d'expression, doit tomber dans les deux vices opposez. Quelquefois elle doit être trop emportée & remplie de ports de voix outrez. Quelquefois la récitation doit être trop éner-

(*a*) *Quint. Inst. l.* 12. *c.* 3. (*b*) *Plin. ep.* 14. *l.* 12.

vée. Aussi Pline (*a*) reproche-t'il encore à la déclamation qu'il censure, de dégénérer quelquefois en criaillerie. Il l'appelle, *Immodicum insolitumque clamorem.* Cet Auteur raconte encore que Domitius Afer, Orateur célébre dans l'Histoire Romaine, & qui pouvoit avoir commencé de plaider environ trente ans après la mort de Cicéron, appelloit la nouvelle mode de déclamer, la perte de l'éloquence. *Artificium hoc periit*, disoit-il, après avoir entendu plaider de jeunes gens. Mais la critique d'Afer étoit peut-être une censure outrée. Du moins est-il certain que cet Orateur déclamoit dans un goût entiérement opposé à celui qu'il reprend ici, & qu'il prononçoit gravement, & même avec beaucoup de lenteur. *Cum apud Centumviros diceret graviter & lentè, hoc enim illi actionis genus erat*, dit Pline, en parlant d'Afer. Aussi mon intention n'est-elle pas, en rapportant tous ces passages, de prouver que les Romains ayent eu tort de changer leur maniere de déclamer, mais bien de montrer qu'ils la changerent reellement, & que ce fut du tems de Cicéron qu'ils commencerent à la changer.

(*a*) *Plin. epist.* 14. *lib.* 12.

Il eſt vrai, ſuivant les apparences, qu'on aura outré les choſes, parce que la modération eſt rare parmi les hommes, & parce que les Compoſiteurs de déclamation, les Joüeurs d'inſtrumens & les Acteurs ſe feront piquez de renchérir les uns ſur les autres en fait d'expreſſion. C'eſt ce qui arrive toujours dans les nouveautez qui ſont goûtées du public. Quelques Artiſans reſtent en deçà des bornes que la raiſon preſcrit. D'autres les paſſent, & donnent dans des excès outrez.

La muſique a eu en France depuis quatre-vingt ans une deſtinée approchante de celle que la déclamation eut à Rome du tems de Cicéron. Il y a ſix vingt ans que les chants qui ſe compoſoient en France, n'étoient, généralement parlant, qu'une ſuite de notes longues, & ce que les Muſiciens appellent quelquefois *du gros Fa.* Le mouvement de l'exécution étoit très-lent. Les Chantres, ni les Joüeurs d'inſtrumens, n'étoient point même capables d'exécuter une muſique plus difficile. On ne ſongeoit pas encore à en compoſer d'autres. Peut-être avoit-on fait mieux dans les tems antérieurs, mais on étoit déchu. Ceux qui ſçavent le

mieux la musique & l'histoire de notre musique, que j'ai toujours consultez avant que de rien mettre sur le papier, m'ont assuré que l'état de notre musique étoit, il y a six vingt ans, tel que je le décris. La nécessité n'avoit pas même encore enseigné à la mesurer en l'écrivant. Le goût a bien changé depuis, & la progression de nos chants est devenuë si accélérée, qu'ils sont quelquefois & sans agrément & sans expression.

Ce changement a été l'occasion d'un changement encore plus grand survenu dans notre danse, & principalement dans la danse du théâtre. Il y a quatre-vingt ans que le mouvement de tous les airs de ballet étoit un mouvement lent, & leur chant, s'il est permis d'user de cette expression, marchoit posément, même dans sa plus grande gaïété.

On exécutoit ces airs avec des Luths, des Théorbes & des Violes qu'on mêloit à quelques Violons, & les pas & les figures de ballets composez sur les airs dont je parle, étoient lents & simples. Les Danseurs pouvoient garder toute la décence possible dans leur maintien, en exécutant ces ballets, dont la danse n'étoit presque pas différente de celle des bals ordinaires.

Le petit Moliere avoit à peine montré par deux ou trois airs qu'il étoit poſſible de faire mieux, quand Lulli parut, & quand il commença de compoſer pour les ballets de ces airs qu'on appelle des airs de vîteſſe. Comme les Danſeurs qui exécutoient les ballets composez ſur ces airs, étoient obligez à ſe mouvoir avec plus de vîteſſe & plus d'action que les Danſeurs ne l'avoient fait juſqu'alors, bien des perſonnes dirent qu'on corrompoit le bon goût de la danſe, & qu'on alloit en faire un *Baladinage.* Les Danſeurs eux-mêmes n'entrerent qu'avec peine dans l'eſprit des nouveaux airs, & ſouvent il arriva que Lulli fut obligé de compoſer lui-même les entrées qu'il vouloit faire danſer ſur les airs dont je parle. Il fut obligé de compoſer lui-même les pas & les figures de l'entrée de la Chaconne de Cadmus, parce que Beauchamps qui faiſoit alors ſes ballets, n'entroit point à ſon gré dans le caractere de cet air de violon.

Le ſuccès des airs de vîteſſe donna l'idée à Lulli d'en compoſer qui fuſſent à la fois & vîtes & caractériſez. On appelle communément des airs caractériſez ceux dont le chant & le rithme imi-

tent le goût d'une musique particuliere, & qu'on imagine avoir été propre à certains peuples, & même à de certains personnages fabuleux de l'antiquité, qui peut-être n'existerent jamais. L'imagination se forme donc cette idée sur le chant & sur la musique, convenable à certains personnages, suivant ce qu'on peut sçavoir du caractere de ces personnages à qui le Musicien prête des airs de son invention. C'est sur le rapport que des airs peuvent avoir avec cette idée, laquelle bien qu'elle soit une idée vague, est néanmoins à peu près la même dans toutes les têtes, que nous jugeons de la convenance de ces mêmes airs. Comme nous l'avons déja dit, il est un vraisemblable, même pour cette musique imaginaire. Quoique nous n'ayons jamais entendu la musique de Pluton, nous ne laissons pas de trouver une espéce de vraisemblance dans la airs de violon, sur lesquels Lulli fait danser la suite du Dieu des Enfers dans le quatriéme Acte de l'Opéra d'Alceste, parce que ces airs respirent un contentement tranquille & sérieux, & comme Lulli le disoit lui-même, *une joie voilée.* En effet, des airs caractérisez, par rapport aux fantômes que no-

tre imagination s'est formez, sont susceptibles de toutes sortes d'expressions comme les autres airs. Ils expriment bien la même chose que les autres airs, mais c'est dans un goût particulier & conforme à la vraisemblance que nous avons imaginée.

Comme les Compositeurs de ballet dont Lulli se servoit, ne se perfectionnoient pas aussi vîte que lui, il fut obligé souvent de composer encore lui-même le ballet des airs d'un caractere marqué. Lulli, six mois avant que de mourir, fit lui-même le ballet de l'air sur lequel il vouloit faire danser les Ciclopes (*a*) de la suite de Poliphême. Mais les Danseurs se sont tellement perfectionnez dans la suite qu'ils ont renchéri sur les Musiciens, ausquels ils ont suggéré quelquefois l'idée d'airs de violon d'un caractere nouveau & propre à des ballets dont nos Danseurs avoient imaginé l'idée.

Cette émulation a donné lieu de mettre dans les ballets & dans les airs de violon une variété & une élégance qu'on n'y voyoit pas autrefois. Il y a soixante ans que les Faunes, les Bergers, les Paysans, les Ciclopes & les

(*a*) *Dans l'Opera de Galatée.*

Tritons danſoient preſque uniformement. La danſe eſt aujourd'hui diviſée en pluſieurs caracteres. Si je ne me trompe pas, les gens du métier en comptent juſques à ſeize, & chacun de ces caracteres a ſur le théâtre des pas, des attitudes & des figures qui lui ſont propres. Les femmes mêmes ſont entrées peu à peu dans ces caracteres. Elles les font ſentir dans leur danſe auſſi-bien que les hommes.

Je ne dirai pas qu'on n'ait point quelquelquefois gâté notre muſique & notre danſe à force de les vouloir enrichir & de vouloir les rendre plus expreſſives. Mais c'eſt une deſtinée inévitable à tous les arts qui font un progrès conſidérable. Il ſe trouve toujours des Artiſans qui paſſent le but, & qui défigurent leur ouvrage à force de vouloir le rendre élégant. Les perſonnes qui tiennent pour l'ancien goût, alléguent ordinairement les excès où tombent les Artiſans qui outrent ce qu'ils font, lorſqu'elles veulent prouver que le goût nouveau eſt vicieux. Mais le public qui ſçait diſcerner entre les défauts de l'art & les fautes de l'Artiſan, ne trouve pas que les inventions nouvelles ſoient de mauvaiſes choſes, parce qu'on en abuſe. Ainſi le public s'eſt ſi bien ac-

coutumé à la nouvelle danse de théâtre, qu'il trouveroit fade aujourd'hui le goût de danse, lequel y regnoit il y a soixante ans. Ceux qui ont vû notre danse théâtrale arriver par degrez à la perfection où elle est parvenuë, n'en sont pas si frappez; mais les étrangers qui ont été longtems sans venir en France, sont très surpris d'un progrès qui leur semble un progrès subit. Après cette disgression qui paroît expliquer sensiblement un passage d'Horace fort important, mais mal entendu, revenons à la déclamation théâtrale des anciens. Ce que je vais dire sur la maniere dont elle s'exécutoit, suffiroit seul pour prouver tout ce que je puis avoir avancé.

SECTION XI.

Les Romains partageoient souvent la déclamatian théâtrale entre deux Acteurs, dont l'un prononçoit, tandis que l'autre faisoit des gestes.

LA déclamation de plusieurs scénes des piéces dramatiques étoit souvent partagée entre deux Acteurs. L'un

étoit chargé de prononcer, & l'autre étoit chargé de faire les gestes. Or comment auroit-il été possible que ces deux Acteurs eussent toujours été d'accord entr'eux, & que l'un & l'autre fussent en cadence avec l'accompagnement, si la déclamation n'avoit pas été concertée, de maniere que chacun sçût précisément ce que son compagnon devoit faire, & dans quel espace de tems il l'exécuteroit? Cela pouvoit-il s'arranger sans qu'il y eût rien d'écrit. Entrons en preuve. Tite-Live, après avoir fait l'histoire des premieres représentations théâtrales qu'on vit à Rome, après avoir dit, concernant les premiers progrès de ces représentations, ce que nous avons rapporté dans la Section précédente, raconte, en continuant l'histoire de la scéne Romaine, l'avanture qui donna l'idée de partager la déclamation, pour ainsi dire, en deux tâches, & il dit même les raisons qui furent cause que cet usage s'établit comme l'usage le meilleur.

Livius Andronicus, Poëte célébre & qui vivoit à Rome environ cinq cens quatorze ans après sa fondation, & environ six-vingt ans après qu'on y eut ouvert les théâtres, joüoit lui-même dans une de ses piéces. C'étoit alors la

coutume que les Poëtes dramatiques montaſſent eux-mêmes ſur le théâtre pour y réciter dans leurs ouvrages. Le peuple qui ſe donnoit la liberté qu'il prend encore en France & en Italie, de faire répéter les endroits qui lui plaiſent : le peuple, dis-je, à force de crier *Bis*, le mot eſt Latin, fit réciter ſi longtems le pauvre Andronicus, qu'il s'enroüa. Hors d'état de déclamer davantage, il fit trouver bon au peuple qu'un Eſclave placé devant le Joüeur d'inſtrumens, récitât les vers ; & tandis que cet Eſclave récitoit, Andronicus fit les mêmes geſtes qu'il avoit fait en récitant lui-même. On remarqua que ſon action étoit alors beaucoup plus animée, parce qu'il employoit toutes ſes forces à faire les geſtes, quand c'étoit un autre qui étoit chargé du ſoin & de la peine de prononcer. Delà, continuë Tite-Live, naquit l'uſage de partager la déclamation entre deux Acteurs, & de réciter, pour ainſi dire, à la cadence du geſte des Comédiens ; & cet uſage a ſi bien prévalu, que les Comédiens ne prononcent plus eux-mêmes que les vers des dialogues. (*a*) *Livius... idem ſcilicet, quod omnes tunc erant, ſuorum carminum*

(*a*) *Tit. Liv. hiſt. lib.* 7.

actor, dicitur cum ſæpius revocatus vocem obtudiſſet, veniâ petitâ puerum ad canendum ante tibicinem cum ſtatuiſſet, canticum egiſſe aliquanto magis vigenti motu, quia nihil vocis uſus impediebat. Inde ad manum cantari hiſtrionibus cæptum, diverbiaque tantùm ipſorum voci relicta. Je crois qu'il ſeroit inutile d'expoſer de quel poids eſt ici l'autorité de Tite-Live, & de faire voir que tous les raiſonnemens poſſibles ne doivent pas balancer un moment ſa dépoſition. Il n'y aura perſonne qui ne ſente bien cette vérité.

Le paſſage que je viens de citer, n'a pas beſoin d'autre Commentaire que d'une explication autentique des mots *Canticum* & *Diverbium.* Nous la trouvons dans Diomede. Cet ancien Grammairien, après avoir dit que les piéces de théâtre étoient compoſées de chœurs, de dialogues & de monologues, ajoute : Les dialogues ſont les endroits d'une piéce où pluſieurs perſonnes converſent enſemble. Les cantiques ou monologues ſont les endroits d'une piéce dans leſquels un Acteur parle étant ſeul, ou dans leſquels, ſuppoſé qu'il y ait un ſecond Acteur ſur la ſcéne, le ſecond perſonnage ne dialogue point

avec le premier, & cela de maniere que si ce second personnage dit quelque chose, il ne le dise qu'en forme d'*à parte*, c'est-à-dire, sans adresser la parole au premier. (*a*) *Membra Comœdiarum tria sunt, Diverbium, Canticum & Chorus. Diverbia sunt partes Comœdiarum in quibus diversorum personæ versantur. In Canticis autem una tantum debet esse persona, aut si duæ fuerint, ita debent esse ut ex oculto una audiat & eloquatur, sed secum, si opus fuerit, verba faciat.* On fera reflexion que ces endroits d'une piéce dramatique que les anciens appelloient des Cantiques, sont ordinairement les endroits les plus passionnez, parce que l'Acteur qui se croit dans une entiere liberté, y donne l'effort à ses sentimens les plus secrets & les plus impétueux, qu'il contraint, ou qu'il déguise dans les autres scénes.

On peut se faire quelque idée du chant ou de la déclamation harmonieuse de ces Cantiques, par ce qu'en dit Quintilien, quoiqu'il n'en parle que par occasion. Cet Auteur, en raisonnant sur un endroit de l'Oraison de Cicéron pour Milon, qui devoit devenir emphatique dans la prononciation, dit

(*a*) *De Arte Gramm lib.* 3. *cap.* 4.

que cet endroit tenoit du Cantique. On sent bien, ajoute Quintilien, qu'il est impossible de le réciter sans renverser un peu la tête en arriere, comme l'on est porté à le faire par un instinct machinal, lorsqu'on veut prononcer quelque chose avec emphase. La voix a une issuë plus aisée, lorsqu'on tient la tête dans cette situation. (*a*) *Pleniore tamen hac canali fluunt:* Vos Albani tumuli atque luci, &c. *Nam Cantici quiddam habent, sensimque resupina sunt.* Quintilien dit encore dans un autre endroit, que nous avons déja cité, quand nous avons voulu prouver que la déclamation des anciens n'étoit pas un chant musical tel que les nôtres, qu'il faut bien qu'un enfant, à qui l'on fait lire les Poëtes, les lise autrement qu'il ne liroit de la prose, mais qu'il ne faut pas qu'il laisse échapper sa voix, comme s'il récitoit un Cantique sur le théâtre. (*b*) *Sit autem lectio virilis & cum suavitate quadam gravis, non quidem prosæ similis, quia carmen est & Poetæ canere se testantur. Non tamen in Canticum dissoluta.*

Comme Tite-Live ne fait que narrer l'origine de l'usage qui se pratiquoit

(*a*) *Quint. lib.* 11. *cap.* 3. (*b*) *Ibid. l.* 1. *c.* 10.

de son tems, je ne songerois point à confirmer son récit par le témoignage d'autres Auteurs, si la chose qu'il nous apprend, ne devoit point paroître extraordinaire. Mais comme il est impossible que bien des gens ne la trouvent pas étrange, je crois à propos de rapporter encore quelques passages des Auteurs anciens, qui disent la même chose que Tite-Live.

Valere Maxime qui écrivoit sous Tibere, raconte l'avanture d'Andronicus presque dans les mêmes termes que Tite-Live. Il dit, en parlant de ce Poëte : Andronicus, en joüant dans une de ses Tragédies, fut obligé par les Spectateurs à répéter tant de fois un endroit de la piéce, qu'il s'enroüa de maniere qu'il fut obligé, pour continuer, à faire réciter les vers par un de ses Esclaves accompagné du Joüeur de flute, tandis que lui, Andronicus, il faisoit les gestes. (a) *Is sui operis Actor, cum sæpius à populo revocatus vocem obtudisset, adhibito pueri & tibicinis concentu gesticulationem tacitus peregit.*

Lucien dans l'écrit (b) qu'il a composé sur l'art de la danse, tel que l'avoient les anciens, dit, en parlant des

(a) *Val. Max. l. 2, c. 4.* (b) *Lucian. de Orchest.*

personnages tragiques, qu'on leur entend prononcer de tems en tems quelques vers iambes, & qu'en les prononçant, ils n'ont attention qu'à bien faire sortir leur voix, car les Artisans ou les Poëtes qui ont mis les piéces au théâtre, ont pourvu au reste. Cet Auteur ajoute quelques lignes après. *Autrefois c'étoit les mêmes personnes qui récitoient & qui faisoient les gestes; mais comme l'action troubloit la liberté de la respiration, & nuisoit ainsi à la prononciation, on a donné à ceux qui font les gestes, des Chanteurs qui prononçassent pour eux.* Aulugelle contemporain de Lucien, dit que les Chanteurs qui de son tems récitoient sans se remuer, faisoient aussi les gestes en récitant sur l'ancien théâtre. (*a*) *Saltabundi autem canebant, quæ nunc stantes canunt.*

Tous ces récits sont encore appuyez du témoignage de Donat, qui a écrit expressément sur le théâtre. Les Comédiens, dit-il, en parlant des piéces de Térence, prononçoient eux-mêmes les dialogues, mais les Cantiques étoient mis en modulation, non point par le Poëte, mais par un habile Musicien. (*b*) *Diverbia histriones pronunciabant.*

(*a*) *Aulug. lib.* 20 *cap* 2.
(*b*) *Frag. de Trag. & Comed.*

Cantica verò temperabantur modis non à Poeta, ſed à perito artis Muſices factis.

Enfin Iſidore de Séville, qui du moins a pû voir des gens qui euſſent vu repréſenter ſur les anciens théâtres de Rome, fait mention de ce partage de la déclamation entre deux Acteurs. Il dit, en parlant d'une des parties du théâtre, que c'étoit-là que les Poëtes & ceux qui chantoient des Tragédies ou des Comédies, ſe plaçoient pour prononcer leurs récits, durant leſquels d'autrs Acteurs faiſoient les geſtes. On voit par l'hiſtoire de Livius Andronicus, rapportée dans Tite-Live, & par pluſieurs autres paſſages des Auteurs anciens, que les Poëtes chantoient ſouvent dans leurs piéces, c'eſt-à-dire, qu'ils y prononçoient eux-mêmes ces endroits que les Geſticulateurs ne prononçoient pas. (*a*) *Ibi enim Poetæ, Comœdi & Tragædi ad certamen conſcendebant, iiſque canentibus, alii geſtus edebant.* Quatre vers d'une Epigramme de l'Anthologie Latine, décrivent très-bien un Acteur qui fait les geſtes convenables à ce que récitent d'autres Ac-

(*a*) *Iſid. Orig. lib.* 18. *cap.* 44.

teurs, après que le chœur a cessé de parler.

Ingressus scenam populum saltator adorat.
Solerti spondens prodere verba manu :
Nam cum grata chorus diffudit cantica, dulcis
Quæ resonat cantor motibus ipse probat.

Nous exposerons plus bas pourquoi nous traduisons *Saltator* par Acteur.

Il est à propos de faire penser ici le lecteur à trois choses. L'une est que les théâtres des anciens étoient bien plus vastes que les nôtres, & qu'ils étoient encore moins éclairez. Comme je le dirai tantôt, le jour qui éclairoit la scéne antique, n'y pouvoit pas jetter autant de lumieres que nos illuminations théâtrales en jettent sur la scéne des théâtres modernes. Ainsi les anciens ne voyoient pas leurs Acteurs d'aussi près, ni aussi distinctement que nous voyons les nôtres. La seconde est que les Acteurs des anciens joüoient masquez, & par conséquent on ne pouvoit pas voir aux mouvemens de la bouche & des muscles du visage, s'ils parloient, ou s'ils ne parloient pas. Ainsi le spectateur ne sentoit pas le ridicule qu'on imagine d'abord dans deux personnes, dont l'une feroit

des gestes sans parler, tandis que l'autre réciteroit sur un ton pathétique les bras croisez. En troisiéme lieu, comme les masques des Comédiens servoient alors pour augmenter la force de la voix, ainsi que nous l'exposerons plus bas, ces masques devoient en altérer le son assez pour rendre difficile de connoître si, par exemple, la voix que Micion avoit euë dans le Cantique, étoit la même voix que Micion avoit dans les Dialogues. Suivant les apparences, on choisissoit un *Chanteur* dont la voix approchât, autant qu'il étoit possible, de la voix du Comédien, & l'on peut croire qu'il n'étoit plus possible de reconnoître les deux voix, & de les distinguer, quand elles avoient passé par le masque. Ce Chanteur se plaçoit sur une espéce d'estrade, (*a*) laquelle étoit vers le bas de la scéne.

(*a*) *Isid. Orig. lib.* 18.



SECTION XII.

Des Masques des Comédiens de l'Antiquité.

JE crois devoir faire ici une espéce de digression sur les masques dont les Comédiens Grecs & les Comédiens Romains se couvroient la tête en joüant. Elle aidera à mieux entendre ce qui me reste à dire sur le partage de la déclamation entre le *Gesticulateur* & le *Chanteur*. Eschile avoit introduit en Grece cet usage. Diomede (*a*) nous dit bien que ce fut un Rosius Gallus, qui le premier porta un masque sur le théâtre à Rome, pour cacher le défaut de ses yeux qui étoient bigles, mais il ne nous dit pas quand Rosius vivoit. *Personis verò uti primus cœpit Rosius Gallus præcipuus histrio, quòd oculis obversis erat, nec satis decorus in personis, nisi parasitos pronuntiabat*. Cet usage s'est même conservé en partie sur les théâtres modernes. Plusieurs personnages de la Comédie Italienne sont masquez. Quoique nous n'ayons jamais fait prendre le masf-

(*a*) *Diomed. lib.* 3.

que à tous nos Acteurs, comme les anciens, néanmoins il n'y a pas encore longtems qu'on ſe ſervoit aſſez communément du maſque ſur le théâtre François dans la repréſentation des Comédies. On s'en ſervoit même quelquefois dans la repréſentation des Tragédies. Le maſque, quoique banni de nos Tragédies, ne l'eſt pas encore entiérement de nos Comédies.

Tous les Acteurs des anciens joüoient maſquez, & chaque genre de poëſie dramatique avoit des maſques particuliers. Dans le traité de Lucien, intitulé le *Gymnaſe*, & qui eſt en forme de dialogue entre Solon & le Scythe Anacharſis, ce dernier dit à Solon qui venoit de lui parler de l'utilité des Tragédies & des Comédies. « J'en ai vu « joüer aux Baccanales. Dans la Tragé- « die, les Acteurs ſont montez ſur des « eſpéces d'échaſſes, & ils portent des « maſques, dont la bouche eſt d'une « ouverture énorme. Il en ſort avec fra- « cas des mots graves & ſententieux. « Dans la Comédie, les Acteurs chauſ- « ſez & vêtus à l'ordinaire, ne crient « point ſi haut, mais leurs maſques ſont « encore plus ridicules que ceux des « premiers. »

Il est vrai qu'à l'aide de ces masques, l'Acteur paroissoit aussi conforme qu'il le vouloit, au caractere qu'il devoit soutenir. Les Acteurs anciens, tant ceux qui joüoient la Tragédie, que ceux qui joüoient la Comédie, avoient plusieurs masques, & ils en changeoient. (*a*) *Major in personis observatio est apud Comicos Tragicosque, multis enim utuntur & variis.* Car les gens de théâtre croyoient alors qu'une certaine phisionomie étoit tellement essentielle au personnage d'un certain caractere, qu'ils pensoient, que pour donner une connoissance complette du caractere de ce personnage, ils devoient donner le dessein du masque propre à le représenter. Ils plaçoient donc après la définition de chaque personnage, telle qu'on a coutume de la mettre à la tête des piéces des théâtres & sous le titre de *Dramatis personæ*, un dessein de ce masque. Cette instruction leur sembloit nécessaire.

En effet, ces masques représentoient non-seulement le visage, mais ils représentoient encore la tête entiere, ou serrée ou large, ou chauve ou couverte de cheveux, ou ronde ou pointuë, quoique feu Monsieur Perrault ait cru le

(*a*) *Quint. in Pro* lib. XI.

contraire. Cet Ecrivain plein d'honneur & de probité, étoit de plus si galand homme, que lui-même il me pardonneroit la remarque que je vais faire. La vénération que je conserve pour sa mémoire, me fait même croire qu'il auroit corrigé sa faute, si l'on l'en avoit averti.

Tout le monde sçait la Fable de Phedre, *(a)* dans laquelle un Renard s'écrie, après avoir examiné un masque de Tragédie : Avec quelle mine on manque de cervelle ?

Quanta species, inquit, cerebrum non habet.

Voici la Critique de M. Perrault. *(b)* *Dans Esope c'est un Singe, qui trouvant une tête chez un Sculpteur, dit, voilà une belle tête, c'est dommage qu'elle manque de cervelle. La chose va fort bien de la maniere qu'Esope la racoute, parce qu'une tête est faite pour avoir de la cervelle ; mais il n'y a nul sel à le dire d'un masque ou d'un visage qui ne sont point faits pour en avoir, & à qui ce n'est point un reproche d'en manquer. Est-ce avoir du goût que d'altérer ainsi une Fable ?* Mais les masques dont parle Phedre, étoient dans le même cas que la tête d'Esope. Ces mas-

(a) *Fab. 7. lib. 7*
(b) *Paralelle, tom. 3. p. 307.*

ques couvroient toute la tête de l'Acteur, & ils paroissoient faits pour avoir de la cervelle. On peut le voir en ouvrant l'ancien manuscrit de Térence qui est à la Bibliothéque du Roi, & même le Térence de Madame Dacier.

L'usage des masques empêchoit donc qu'on ne vît souvent un Acteur déja flétri par l'âge, joüer le personnage d'un jeune homme amoureux & aimé. Hypolithe, Hercule & Nestor ne paroissoient sur le théâtre qu'avec une tête reconnoissable à l'aide de sa convenance avec leur caractere connu. Le visage sous lequel l'Acteur paroissoit, étoit toujours assorti à son rôle, & l'on ne voyoit jamais un Comédien joüer le rôle d'un honnête homme avec la phisionomie d'un fripon parfait. Les Compositeurs de déclamation, c'est Quintilien qui parle, lorsqu'ils mettent une piéce au théâtre, sçavent tirer des masques mêmes, le pathétique. Dans les Tragédies, Niobé paroît avec un visage triste, & Médée nous annonce son caractere par l'air atroce de sa phisionomie. La force & la fierté sont dépeintes sur le masque d'Hercule. Le masque d'Ajax est le visage d'un homme hors de lui-même. Dans les Comédies, les masques des

valets, des marchands d'Esclaves & des Parasites, ceux des personnages d'hommes grossiers, de soldat, de vieille, de courtisanne & de femme esclave, ont tous leur caractere particulier. On discerne par le masque, le vieillard austere d'avec le vieillard indulgent; les jeunes gens qui sont sages, d'avec ceux qui sont débauchez; un jeune fille d'avec une femme de dignité. Si le pere, des intérêts duquel il s'agit principalement dans la Comédie, doit être quelquefois content & quelquefois fâché, il a un des sourcils de son masque froncé, & l'autre rabatu, & il a une grande attention à montrer aux spectateurs celui des côtez de son masque, lequel convient à sa situation présente. C'est ainsi que Monsieur Boindin explique (*a*) les dernieres lignes du passage de Quintilien, en supposant que le Comédien qui portoit ce masque, se tournoit tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, pour montrer toujours le côté du visage qui convenoit à sa situation actuelle, quand on joüoit les scénes où il devoit changer d'affection, sans qu'il pût aller changer de masque derriere le

(*a*) *Dans un Mémoire remis à l'Académie des belles Lettres.*

théâtre. Par exemple, si ce pere entroit content sur la scéne, il présentoit d'abord le côté de son masque dont le sourcil étoit rabatu; & lorsqu'il changeoit de sentiment, il marchoit sur le théâtre, & il faisoit si bien qu'il présentoit le côté du masque dont le sourcil étoit froncé, observant dans l'une & dans l'autre situation de se tourner toujours de profil. Les Comédiens Romains avoient une attention particuliere à cette partie de leur jeu. (*a*) *Itaque in iis quæ ad scenam componuntur fabulis, artifices pronuntiandi à personis quoque affectus mutuantur, ut sit Niobe in tragedia tristis, atrox Medæa, attonitus Ajax, truculentus Hercules. In Comædiis verò præter aliam observationem quâ servi, leones, parasiti, rustici, milites, vetulæ, meretriculæ, ancillæ, senes austeri ac mites, juvenes severi ac luxuriosi, matronæ, puellæ inter se discernuntur; pater ille cujus præcipuè partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio. Atque id ostendere maximè Latinis Actoribus moris est, quod cum iis quas agunt partibus congruat.* Pollux, dans l'ouvrage que nous citons, (*b*) dit quelque chose

(*a*) *Quint. Inst. lib.* 11. *cap.* 3.
(*b*) *Onomast. lib.* 4 *cap.* 19.

qui me paroît propre à confirmer la conjecture ingenieuſe & ſenſée dont je viens de parler. Cet Auteur, en parlant des maſques de caractere, dit que celui du vieillard qui joüe le premier rôle dans la Comédie, doit être chagrin d'un côté, & ſerain de l'autre. Le même Auteur dit auſſi, en parlant des maſques des Tragédies qui doivent être caractériſez, que celui de Thamiris, ce fameux téméraire que les Muſes rendirent aveugle, parce qu'il avoit oſé les défier, devoit avoir un œil bleu, & l'autre noir.

Les maſques des anciens mettoient encore beaucoup de vraiſemblance dans ces piéces excellentes, où le nœud naît de l'erreur qui fait prendre un perſonnage pour un autre perſonnage par une partie des Acteurs. Le ſpectateur qui ſe trompoit lui-même en voulant diſcerner deux acteurs dont le maſque étoit auſſi reſſemblant qu'on le vouloit, concevoit facilement que les Acteurs s'y mépriſſent eux-mêmes. Il ſe livroit donc ſans peine à la ſuppoſition ſur laquelle les incidens de la piéce ſont fondez, au lieu que cette ſuppoſition eſt ſi peu vraiſemblable parmi nous, que nous avons beaucoup de peine à nous y prêter. Dans la repréſentation des deux piéces que Moliere

& Renard ont imitée de Plaute, (*a*) nous reconnoissons distinctement les personnes qui donnent lieu à l'erreur, pour être des personnages différens. Comment concevoir que les autres Acteurs qui les voyent encore de plus près que nous, puissent s'y méprendre ? Ce n'est donc que par l'habitude où nous sommes de nous prêter à toutes les suppositions établies sur le théâtre par l'usage, que nous entrons dans celles qui font le nœud de l'Amphitrion & des Menechmes, & je ne conseillerois à personne de composer une Comédie Françoise toute neuve, dont l'intrigue consistât dans un pareil embarras.

Ces masques donnoient encore aux anciens la commodité de pouvoir faire joüer à des hommes, ceux des personnages de femmes, dont la déclamation demandoit des poulmons plus robustes que ne le sont communément ceux des femmes, surtout quand il falloit se faire entendre en des lieux aussi vastes que les théâtres l'étoient à Rome. En effet, plusieurs passages des Ecrivains de l'antiquité, (*b*) entr'autres le récit que fait Aulugelle de l'avanture arrivée à un

(*a*) *Amphitrion. Les Menechmes.*
(*b*) *Cic. de Offic. l. pr. Aulug. lib. 7. cap. 5.*

Comédien nommé Polus, qui joüoit le perſonnage d'Electre, nous apprennent que les anciens diſtribuoient ſouvent à des hommes des rôles de femme. Aulugelle raconte donc que ce Polus joüant ſur le théâtre d'Athénes le rôle d'Electre dans la Tragédie de Sophocle, il entra ſur la ſcéne en tenant une urne où étoient véritablement les cendres d'un de ſes enfans qu'il venoit de perdre. Ce fut en l'endroit de la piéce où il falloit qu'Electre parût tenant dans ſes mains l'urne où elle croit que ſont les cendres de ſon frere Oreſte. Comme Polus ſe toucha exceſſivement en apoſtrophant ſon urne, il toucha de même toute l'aſſemblée. Juvenal dit, (*a*) en envectivant contre Néron, qu'il falloit mettre aux pieds des ſtatuës de cet Empereur des maſques, des Thirſes, la robe d'Antigone enfin, comme une eſpéce de trophée qui conſervât la mémoire de ſes grandes actions. Cela ſuppoſe manifeſtement que Néron avoit joüé le rôle de la ſœur d'Eteocle & de Polinice dans quelque Tragédie.

On introduiſit auſſi à l'aide de ces

(*a*) Ante pedes Domiti longum tu pone Th[illegible]eſte Syrma, vel Antigonæ, & perſonam Menali[illegible]pes. *Juven. Sat* 8.

masques toutes sortes de nations étrangeres sur le théâtre, avec la phisionomie qui leur étoit particuliere. Le masque du Batave aux cheveux roux, & qui est l'objet de votre risée, fait peur aux enfans, dit Martial.

Rufi persona Batavi
Quem tu derides, hæc timet ora puer.

Ces masques donnoient même lieu aux amans de faire des galanteries à leurs maîtresses. Suetone nous apprend, que lorsque Néron montoit sur le théâtre pour y représenter un Dieu ou un Héros, il portoit un masque fait d'après son visage; mais que lorsqu'il y représentoit quelque Déesse ou quelque Héroïne, il portoit alors un masque qui ressembloit à la femme qu'il aimoit actuellement. *Heroum Deorumque, item Heroidum personis effictis ad similitudinem oris sui, & feminæ prout quamque diligeret.*

Julius Pollux, (a) qui composa son ouvrage pour l'Empereur Commode, nous assure que dans l'ancienne Comédie Grecque, qui se donnoit la liberté de caractériser & de joüer les citoyens vivans, les Acteurs portoient un mas-

(a) Onom. l. 4. cap. 18.

que qui reſſembloit à la perſonne qu'ils repréſentoient dans la piéce. Ainſi Socrate a pû voir ſur le théâtre d'Athenes un Acteur qui portoit un maſque qui lui reſſembloit, lorſqu'Ariſtophane lui fit joüer un perſonnage ſous le propre nom de Socrate, dans la Comédie des Nuées. Ce même Pollux nous donne dans le chapitre de ſon livre que je viens de citer, un détail très-long & très-curieux ſur les différens caracteres des maſques qui ſervoient dans les repréſentations des Comédies & dans celles des Tragédies.

Mais d'un autre côté ces maſques faiſoient perdre aux ſpectateurs le plaiſir de voir naître les paſſions, & de reconnoître leurs différens ſymptômes ſur le viſage des Acteurs. Toutes les expreſſions d'un homme paſſionné nous affectent bien ; mais les ſignes de la paſſion qui ſe rendent ſenſibles ſur ſon viſage, nous affectent beaucoup plus que les ſignes de la paſſion qui ſe rendent ſenſibles par le moyen de ſon geſte & par la voix. *Dominatur autem maximè vultus*, dit Quintilien. (*a*)

Cependant les Comédiens des anciens ne pouvoient pas rendre ſenſibles

(*b*) *Quint. lib.* 11. *cap.* 3.

ſur leur viſage les ſignes des paſſions. Il étoit rare qu'ils quittaſſent le maſque, & même il y avoit une eſpéce de Comédiens qui ne le quittoit jamais. Nous ſouffrons bien, il eſt vrai, que nos Comédiens nous cachent aujourd'hui la moitié des ſignes des paſſions qui peuvent être marquez ſur le viſage. Ces ſignes conſiſtent autant dans les altérations qui ſurviennent à la couleur du viſage, que dans les altérations qui ſurviennent à ſes traits. Or le rouge dont il eſt à la mode, depuis vingt ans que les hommes même ſe barboüillent avant que de monter ſur le théâtre, nous empêche d'appercevoir les changemens de couleur, qui dans la nature ſont une ſi grande impreſſion ſur nous. Mais le maſque des Comédiens anciens cachoit encore l'altération des traits que le rouge nous laiſſe voir.

On pourroit dire pour défendre l'uſage du maſque, qu'il ne cache point au ſpectateur les yeux du Comédien. Or s'il eſt vrai de dire que les paſſions ſe rendent encore plus ſenſibles par les altérations qui ſurviennent ſur notre viſage, que par les altérations qui ſurviennent dans notre geſte & dans toutes nos attitudes & dans notre ton de

voix ; il est aussi vrai que les passions se rendent encore plus sensibles par ce qui arrive dans nos yeux, que par ce qui arrive dans les autres parties de notre visage. Nos yeux seuls sont capables d'enseigner distinctement tout ce qui se passe sur le visage, & pour user de cette expression, ils le font voir tout entier malgré le masque. (*a*) *Animi est omnis actio & imago animi vultus est, indices oculi.* L'imagination supplée, continuëra-t'on, ce qui nous est cachée ; & quand nous voyons des yeux ardens de colere, nous croyons voir le reste du visage allumé du feu de cette passion. Nous sommes aussi émus que si nous le voyons véritablement. Plusieurs passages de Cicéron & de Quintilien, font foi que les Acteurs des anciens marquoient parfaitement tous les signes des passions par le mouvement de leurs yeux, aidez & soutenus par les gestes & par la contenance. On peut dire la même chose de ceux des Comédiens Italiens qui joüent masquez. (*b*) *In ipso vultu plurimùm valent oculi per quos maximè animus emanat.* C'est sur le visage que l'ame se peint, & les yeux sont la

(*a*) *Cic. de Orat. lib.* 3.
(*b*) *Quint. lib.* 11. *c.* 3.

partie du visage, qui, pour ainsi dire, nous parle le plus intelligiblement.

Je m'en tiens au sentiment le plus simple, & je pense que la plûpart des passions, principalement les passions tendres, ne sçauroient être aussi-bien exprimées par un Acteur masqué que par un Acteur qui joüe à visage découvert. Ce dernier peut s'aider de tous les moyens d'exprimer la passion que l'Acteur masqué peut employer, & il peut encore faire voir des signes des passions, dont l'autre ne sçauroit s'aider. Je crois donc que les anciens qui avoient tant de goût pour la représentation des piéces de théâtre, auroient fait quitter le masque à tous les Comédiens sans une raison. C'est que leurs théâtres étant très-vastes & sans voûte, ni couverture solide, les Comédiens tiroient un grand service du masque qui leur donnoit le moyen de se faire entendre de tous les spectateurs, quand d'un autre côté ce masque leur faisoit perdre peu de chose. En effet il étoit impossible que les altérations du visage que le masque cache, fussent apperçuës distinctement des spectateurs, dont plusieurs étoient éloignez de plus de douze toises du Comédien qui récitoit. Entrons dans l'ex-

plication de la raiſon que je viens d'alléguer.

Aulugelle qui écrivoit ſous l'Empereur Adrien, louë l'étimologie que Caïus Baſſus donnoit au mot Latin *perſona*, qui ſignifioit un maſque, en faiſant venir ce terme du verbe *perſonare*, qui veut dire *reſonner.* En effet, ajoute-t'il, le viſage & toute la tête étant renfermez ſous la couverture du maſque, de maniere que la voix ne ſçauroit s'échapper que par une ſortie qui eſt encore reſſerrée, il s'enſuit que la voix ainſi contrainte, rend des ſons plus forts & plus diſtincts. Voilà pourquoi les Latins ont donné le nom de *perſona* aux maſques qui ſont retentir & reſonner la voix de ceux qui les portent. *Lepidè me hercules & ſcitè Caïus Baſſus in libris quos de origine vocabulorum compoſuit, unde appellata ſit perſona interpretatur, à perſonando enim id vocabulum factum eſſe conjectat: nam caput, inquit, & os cooperimento perſonæ tectum undique, unaque tantum vocis emittendæ via, pervium, quæ non vaga neque diffuſa eſt, in unum tantùmmodo exitum collectam coactamque vocem, & magis claros ſonoroſque ſonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clareſcere &*

resonare vocem facit, ob eam causam persona dicta est. (a) Que Bassus eût raison ou non dans son étimologie, cela ne nous fait rien. Il nous suffit qu'Aulugelle ne l'auroit point loüée, ni adoptée, si de son tems les masques n'eussent point été une espéce d'échos. Boéce confirme encore ici notre sentiment. (a) *Concavitate ipsa, major necesse est emittatur sonus*, la concavité du masque augmente la force de la voix, dit ce Philosophe en parlant des masques.

On ne sçauroit douter, après avoir lû le passage d'Aulugelle, & celui de Boéce qui écrivoient ce qu'ils voyoient tous les jours, que les anciens ne se servissent des masques pour augmenter le son de la voix des Acteurs. Ma conjecture est que l'on plaçoit dans la bouche de ces masques une incrustation qui faisoit une espéce de cornet.

On voit par les figures des masques antiques qui sont dans les anciens manuscrits, sur les pierres gravées, sur les médailles, dans les ruines du théâtre de Marcellus & de plusieurs autres monumens, que l'ouverture de leur bouche

(a) *Aul. Gell Noct. Att. lib. 5. cap. 7.*
(b) *Maref. de Perf. cap. prim.*

étoit exceſſive. C'étoit une eſpéce de gueule béante qui faiſoit peur aux petits enfans.

Tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum perſonæ pallentis hiatum
In gremio matris formidat ruſticus infans. (a)

Suivant les apparences, les anciens n'auroient pas ſouffert ce déſagrément dans les maſques, s'ils n'en avoient point tiré quelque avantage, & je ne vois pas que cet avantage pût être autre choſe que la commodité d'y mieux ajuſter les cornets propres à rendre plus forte la voix des Acteurs.

Nous voyons d'ailleurs par un paſſage de Quintilien, que le rire ſouffroit une altération ſi conſidérable dans la bouche du maſque, qu'il en devenoit un bruit déſagréable. Cet Auteur, en conſeillant aux Orateurs de bien examiner quels ſont leurs talens naturels, afin de prendre un goût de déclamation convenable à ces talens, dit qu'on peut réuſſir à plaire avec des qualitez différentes. Il ajoute, qu'il a vu deux Comédiens célébres également applaudis, quoique leur maniere de déclamer fût bien différente, mais chacun avoit ſui-

(a) *Juven. Sat.* 3.

vi ſon naturel dans la maniere de joüer la Comédie qu'il avoit priſe. Démétrius, l'un de ces Comédiens, lequel Juvenal met au nombre des meilleurs Acteurs de ſon tems, & qui avoit un ſon de voix fort agréable, s'étoit attaché à joüer les rôles des Divinitez, des femmes de dignité, des peres indulgens & des amoureux. Stratocles, c'eſt le nom de l'autre Comédien, de qui parle auſſi Juvenal, (*a*) avoit une voix aigre. Il s'étoit donc attaché à joüer les perſonnages des peres auſteres, des paraſites, des valets fripons, en un mot, tous les perſonnages qui demandoient beaucoup d'action. Son geſte étoit vif, ſes mouvemens étoient empreſſez, & il hazardoit beaucoup de choſes capables de faire ſiffler tout autre que lui. Une de ces choſes que Stratocles hazardoit, étoit de rire, quoiqu'il ſçût très-bien, dit Quintilien, par quelles raiſons le rire fait un effet déſagréable dans le maſque. *Illum decuit curſus & agilitas, & vel parum conveniens perſonæ riſus quem non ignarus rationis, populo dabat.* (*b*) Le rire ne dé-

(*a*) Nec tamen Antiochus, nec erit mirabilis illi
Aut Stratocles, aut cum molli Demetrius Hæmo.
Juven. Sat 3.

(*b*) *Quint. Inſt. lib. 11. cap ult.*

plaît point par lui-même ſur la ſcéne comique, & nous le ſentons bien. Moliere lui-même fait rire quelquefois ſes perſonnages à pluſieurs repriſes. Il falloit donc que les éclats de rire redoublez retentiſſent dans la bouche du maſque, de maniere qu'il en ſortît un ſon déſagréable. C'eſt ce qui ne devoit pas arriver, ſi la bouche & les parties intérieures du maſque les plus voiſines de cette bouche n'euſſent pas été revêtuës d'un corps dur & reſonnant qui changeoit quelque choſe au ſon naturel de la voix en augmentant ce ſon.

Je hazarderai ici une conjecture toute nouvelle, & qui peut donner l'intelligence d'un paſſage de Pline mal entendu juſques ici; c'eſt que les anciens, après s'être ſervi d'airain pour incruſter les maſques, y employerent enſuite des lames fort minces d'une eſpéce de marbre. Pline, en parlant des pierres curieuſes, dit que la pierre qu'on appelle Calcophonos ou *ſon d'airain*, eſt noire; & que ſuivant l'étimologie de ſon nom, elle rend un ſon approchant du ſon de ce métail, lorſqu'on la touche. C'eſt pourquoi, ajoute-t'il, on conſeille aux Comédiens de s'en ſervir. (*a*) *Calcopho-*

(*a*) *Plin lib.* 37. *cap.* 10.

nos nigra est, sed illisa æris tinnitum reddit, Tragœdis ut suadent gestanda. Quel usage veut-on que les Comédiens pussent faire d'une pierre qui avoit cette propriété, si ce n'étoit d'en incruster une partie de la bouche de leurs masques, après qu'elle avoit été sciée en lames fort minces. Ces masques qui étoient de bois, comme nous l'apprenons dans les vers que Prudence a fait contre Symmaque, étoient propres à recevoir cette incrustation. Ceux qui récitent dans les Tragédies, dit notre Poëte, se couvrent la tête d'un masque de bois, & c'est par l'ouverture qu'on y a ménagée, qu'ils font entendre leur déclamation ampoulée.

Ut tragicus cantor ligno tegit ora cavato
Grande aliquid cujus per hiatum carmen anhelet.

Solin qui a écrit quelque tems après Pline, semble nous apprendre pourquoi l'usage de cette pierre étoit à préférer à celui de l'airain dans le revêtement intérieur d'une partie des masques. C'est qu'en repercutant la voix, elle n'altere point la clarté du son, au lieu que le bruissement de l'airain met toujours un peu de confusion dans les sons qu'ils ren-

voye. Après avoir dit que la pierre au ſon d'airain reſonne comme ce métail, il ajoute qu'elle ne préjudicie point à la netteté de la voix, lorſqu'on l'employe avec diſcrétion. (*a*) *Calcophonos reſonat ut pulſata æra. Pudice habitus ſervat vocis claritatem.*

Nous pouvons juger de l'attention que les anciens avoient pour tout ce qu'ils jugeoient capable de mettre de l'agrément ou de la facilité dans l'exécution de leurs piéces de théâtre, par ce que Vitruve (*b*) nous dit ſur la maniere d'y placer des *Echæa*, ou des vaſes d'airain propres à ſervir d'échos. Cet Auteur, en parlant de l'Architecture du théâtre, entre dans un détail long & méthodique ſur la forme de ces vaſes, qui n'étoient apparemment autre choſe que des plaques d'airain rondes & un peu concaves, ainſi que ſur les endroits où il falloit les placer, afin que la voix des Acteurs trouvât à propos des échos conſonans. *Ita hac ratione vox à ſcena velut à centro profuſa ſe circum agens tactuque feriens ſingulorum vaſorum cava, excitaverit auctam claritatem & concentu convenientem ſibi conſonantiam.*

(*a*) *Solin. Ed. Salmaſ. c.* 37. (*b*) *Vitr. lib.* 5. *c.* 5. *&c.*

Vitruve, en nous disant que tous ces vases devoient être de tons différens, nous dit assez que l'ouverture & leurs autres dimensions ne doivent pas être les mêmes; & comme ces vases étoient encore placez à une distance différente des Acteurs, il falloit bien qu'ils fussent des échos plus ou moins faciles à ébranler, afin de répondre uniformement. Vitruve se plaint que de son tems les Romains négligeassent de placer de ces *Echæa* dans leurs théâtres, à l'imitation des Grecs, qui étoient soigneux d'en mettre dans les leurs. Apparemment que les Romains profiterent de l'avis de Vitruve, car Pline se plaint que ces vases & les voûtes dans lesquelles on les plaçoit, absorboient la voix des Acteurs. Il prétend qu'ils faisoient un aussi méchant effet que le sable de l'orchestre, c'est-à-dire, de l'espace qui étoit entre le théâtre & les spectateurs les plus avancez. (*a*) *In theatrorum Orchestris scrobe aut arena super injecta, vox derotatur & in rudi parietum circumjectu doliis etiam inanibus.* D'un autre côté, Cassiodore dit dans l'Epître cinquante & une du livre premier, que la voix de ceux qui joüent des Tragédies, étant

(*a*) *Plin. lib.* II. *cap.* 51.

fortifiée par les concavitez, rendoit un ſon tel qu'on avoit peine à croire qu'il pût ſortir de la poitrine d'un mortel. *Tragædia ex vocis vaſtitate nominatur quæ concavis repercuſſionibus roborata, talem ſonum videtur efficere, ut penè ab homine non credatur.* Ces concavitez ne pouvoient être que les *Echæa* & le cornet du maſque. On peut juger par l'attention que les anciens faiſoient ſur toutes ces choſes, s'ils avoient négligé de chercher des inventions propres à faire faire aux maſques de théâtre l'effet, qui, ſuivant Aulugelle, leur avoit fait dônner le nom de *Perſona.*

Si les Ecrivains de l'antiquité avoient pû croire que les générations à venir, puſſent être jamais en peine d'expliquer des choſes qui étoient ſans difficulté pour eux, ſoit parce qu'il les voyoient tous les jours, ſoit parce que tout le monde avoit alors entre les mains des livres qui expliquoient méthodiquement ces choſes-là, ils auroient mieux circonſtancié leurs narrations. Mais ils ont cru que la poſtérité ſeroit toujours au fait des choſes dont ils parloient, ainſi ils n'en ont dit le plus ſouvent que ce qu'il convenoit d'en dire pour appuyer un raiſonnement, pour fonder

une comparaiſon, pour expliquer une circonſtance, ou pour rendre raiſon d'une étimologie. Ceux mêmes qui ont écrit méthodiquement ſur la Poëſie, ſur l'Architecture & ſur pluſieurs autres arts, jugeant qu'il étoit inutile de faire précéder leurs raiſonnemens & leurs dogmes par des deſcriptions exactes de ce qui étoit ſous les yeux de tout le monde, ſe jettent d'abord dans des préceptes & dans des diſcuſſions que les contemporains trouvoient très claires, mais qui ſont des énigmes pour la poſtérité, à cauſe que le flambeau qui éclairoit les contemporains, s'eſt éteint. Par exemple, comme les anciens ne nous ont pas laiſſé la deſcription de l'intérieur du Coliſée, les Architectes doutent encore quelle étoit la diſtribution intérieure du troiſiéme étage de cet amphithéâtre, quoique les deux premiers étages intérieurs ſoient encore à peu près dans leur entier. Par la même raiſon, il reſte encore aux Antiquaires bien des choſes à expliquer ſur les maſques. Peutêtre que cela ne feroit point, ſi nous n'avions pas perdu les livres que Denis d'Halicarnaſſe, Rufus & pluſieurs autres Ecrivains de l'antiquité avoient écrit ſur les théâtres & ſur les repréſen-

tations. Ils nous auroient du moins inſtruits de beaucoup de choſes que nous ignorons, s'ils ne nous avoient pas tout appris. On peut voir un catalogue de ces Ecrivains, dont les livres ſont perdus, dans le quatriéme chapitre de la premiere partie de l'ouvrage que le P. Boulanger, Jéſuite, a compoſé ſur le théâtre des anciens.

Mais nous en ſçavons encore aſſez pour concevoir que les anciens tiroient un grand ſervice des maſques qui mettoient les Comédiens en état de ſe faire entendre ſur des théâtres ſans couverture ſolide, & où il y avoit pluſieurs ſpectateurs qui étoient éloignez de douze toiſes de la ſcéne où l'on récitoit. D'ailleurs, comme nous l'avons déja dit, le maſque faiſoit perdre peu de choſe aux ſpectateurs, dont les trois quarts n'auroient pas été à portée d'appercevoir l'effet des paſſions ſur le viſage des Comédiens, du moins aſſez diſtinctement pour les voir avec plaiſir. On ne ſçauroit démêler ces expreſſions à une diſtance de laquelle on peut néanmoins diſcernerner l'âge & les autres traits les plus marquez du caractere d'un maſque. Il faudrroit qu'une expreſſion fût faite avec des grimaces horribles, pour être renduë

ſenſible à des ſpectateurs éloignez de la ſcéne au-delà de cinq ou ſix toiſes. Je répéterai encore une obſervation : c'eſt que les Acteurs des anciens ne joüoient pas, comme les nôtres, à la clarté des lumieres artificielles qui éclairent de tous côtez, mais à la clarté du jour qui devoit laiſſer beaucoup d'ombres ſur une ſcéne où le jour ne venoit guéres que d'en-haut. Or la juſteſſe de la déclamation exige ſouvent que l'altération des traits dans laquelle une expreſſion conſiſte, ne ſoit preſque point marquée. C'eſt ce qui arrive dans les ſituations où il faut que l'Acteur laiſſe échapper, malgré lui, quelques ſignes de ſa paſſion. Nous avons donc raiſon de faire joüer nos Acteurs à viſage découvert, & les anciens n'avoient pas tort de faire porter des maſques aux leurs. Je reviens à mon ſujet.



SECTION XIII.

De la Saltation ou de l'art du geſte, appellée par quelques Auteurs la Muſique Hypocritique.

DÉs qu'on eſt une fois au fait du partage de la déclamation ſur le théâtre des anciens, on en rencontre des preuves dans bien des livres où l'on n'en apperçoit pas avant que d'avoir été éclairé ſur cet uſage. On entend, par exemple, diſtinctement le paſſage où Suétone dit que Caligula aimoit avec tant de paſſion l'art du chant & l'art de la danſe, que même dans les ſpectacles publics il ne s'abſtenoit pas de chanter tout haut avec l'Acteur qui parloit, ni de faire le même geſte que l'Acteur qui étoit chargé de la partie de la geſticulation, ſoit pour approuver ce geſte, ſoit pour y changer quelque choſe. (*a*) *Canendi ac ſaltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem ſpectaculis temperaret quominus & Tragædo pronuntianti concineret & geſtum Hiſtrionis quaſi laudans*

(*a*) *Suet. in Caïo Cæſ.*

vel corrigens, palam effingeret. On remarquera que Suétone employe ici les termes de chanter & de prononcer, comme des termes ſynonimes en langage de théâtre, & qu'il employe de même le mot de *danſe* & celui de *faire les geſtes.* Cet Auteur ne fait en cela que donner à l'eſpéce le nom du genre. Comme nous l'avons dit déja, chez les anciens, l'art du geſte étoit une des eſpéces dans leſquelles l'art de la danſe ſe diviſoit. Notre danſe n'étoit qu'une des eſpéces de l'art que les Grecs appelloient *Orcheſis*, & les Romains, *Saltatio.* Mais comme les Traducteurs François rendent ces deux mots par celui de danſe, cette équivoque a donné lieu à bien des idées fauſſes. Voyons ce qu'on peut ſçavoir à ce ſujet.

Platon dit que l'art que les Grecs nomment Orcheſis, (*a*) conſiſte dans l'imitation de tous les geſtes & de tous les mouvemens que les hommes peuvent faire. En effet, ſuivant Varron, le mot de *Saltatio* ne venoit pas de *Saltus*, qui ſignifie *Sault*, mais du nom d'un Arcadien appellé Salius, qui le premier avoit enſeigné cet art aux Romains. (*b*) *Saltatores autem nominatos Varro dicit*

(*a*) *Plat. des loix*, *l.* 7. (*b*) *Iſid. orig. l.* 18. *c.* 50.

ab Arcade Salio qui primus docuit Romanos adolescentes nobiles saltare. Le témoignage de Varron ne sçauroit être balancé par aucun raisonnement fondé sur l'étimologie apparente du mot *Saltatio.* Ainsi l'on doit se défaire du préjugé tiré du nom de saltation, & qui porteroit à croire que toute saltation tirât son origine du mot *Saltus* qui signifie un *Sault.*

On conçoit bien donc que celles des danses artificielles des anciens, où l'on imitoit, par exemple, les saults & les gambades que des Paysans peuvent faire après avoir bû, ou les bonds forcenez des Bacchantes, ressembloient à nos danses, en un mot, qu'on y *tripudioit.* Mais les autres danses des anciens, où l'on imitoit l'action des gens qui ne sautent pas, &, pour parler à notre maniere, qui ne dansent point, n'étoit qu'une imitation des démarches, des attitudes du corps, des gestes, en un mot de toutes les démonstrations dont les hommes accompagnent ordinairement leurs discours, ou dont ils se servent quelquefois pour donner leurs sentimens à comprendre sans parler. C'est ainsi que David dansoit devant l'Arche en témoignant par son attitude

comme par des gestes & des prosternations, le profond respect qu'il avoit pour le gage de l'alliance du Seigneur avec le peuple Juif. On voit dans le soixante & dix-neuviéme livre de Dion, (*a*) qu'Elagabale *dansoit*, non-seulement quand il voyoit représenter des piéces dramatiques de la place où l'Empereur se mettoit, mais qu'il dansoit encore en marchant, lorsqu'il donnoit audience, quand il parloit à ses soldats, & même quand il faisoit des sacrifices. Quelque peu sensé que fût Elagabale, il ne dansoit point à notre maniere dans les circonstances où Dion dit que cet Empereur dansoit. Il convient donc de se faire une idée de l'art appellé *Saltatio*, comme d'un art qui comprenoit non-seulement l'art de notre danse, mais aussi l'art du geste, ou cette danse dans laquelle on ne dansoit point, à proprement parler. Ce que je vais dire le prouvera encore.

Suivant Athénée, (*b*) Thélestes avoit été l'inventeur de cette espéce de jeu muet, ou de danse sans faults & sans pas élevez, & laquelle nous appellerons ici le plus souvent l'art du geste. Nous ne ferons en cela que lui donner le même nom que lui donnoient

(*a*) *Edit. Flac. p.* 90. (*b*) *Deipn. lib. prim.*

souvent les anciens. Ils l'appelloient souvent *Chironomie*, & ce mot traduit littéralement, signifie la regle de la main.

Comme l'art du geste se subdivisoit encore en plusieurs espéces, on ne doit pas être surpris qu'il se soit trouvé chez les anciens un nombre de danses différentes, assez grand pour mettre Meursius en état de composer de leurs noms, rangez suivant l'ordre alphabétique, un Dictionnaire entier. (*a*) C'étoit de tous les arts musicaux, celui que les anciens aimoient le plus, & par conséquent celui qu'ils avoient cultivé davantage : ainsi cet art qui enseignoit à l'Histrion ce qu'il devoit faire sur le théâtre, en même tems qu'il enseignoit à l'Orateur à bien faire ses gestes, s'étoit subdivisé en plusieurs talens dont quelques-uns convenoient aux personnes les plus graves.

Tous ceux qui ont lû les ouvrages des anciens dans les langues où ils ont été écrits, peuvent se souvenir qu'ils ont vu plusieurs fois le mot de *Saltatio*, employé en des occasions où l'on ne sçauroit l'entendre d'une danse pareille à la nôtre. J'espere néanmoins que je n'ennuierai personne en rapportant

(*a*) *Orchest. J. Meurs.*

encore beaucoup de choſes qui prouvent que les anciens avoient pluſieurs *Saltations* où l'on ne danſoit pas.

Les Auteurs qui ont donné la diviſion de la muſique des anciens, font préſider à leur danſe la muſique Hypocritique. Elle étoit la même que les Latins appellent quelquefois la muſique muette. Nous avons dit que ſon nom venoit de celui d'Hypocrite, qui ſignifie dans ſon ſens propre un contrefaiſeur. Mais c'étoit le nom le plus ordinaire que les Grecs donnaſſent à leurs Comédiens.

Le lecteur voit déja par le peu que j'ai dit touchant cet art, que les geſtes, dont il enſeignoit la ſignification & l'uſage, n'étoient pas ainſi que ceux de nos Danſeurs le ſont ordinairement, des attitudes & des mouvemens qui ne ſerviſſent que pour la bonne grace. Les geſtes de la danſe antique devoient dire, ils devoient ſignifier quelque choſe. Ils devoient, pour uſer de cette expreſſion, être un diſcours ſuivi. Voici les preuves que j'ai promiſes.

Apulée nous a laiſſé la deſcription d'une repréſentation du jugement de Paris, exécutée par des Comédiens Pantomimes qui joüoient ſans parler, & dont

dont le jeu s'appelloit *Saltatio.* (*a*) Lorsque cet Auteur parle de la démarche de ses Acteurs sur le théâtre, il employe le terme *incedere*, qui signifie proprement marcher. En un autre endroit, pour dire que Venus ne déclamoit que des yeux, il dit qu'elle ne dansoit que des yeux. *Et non nunquam saltare solis oculis.* Aussi voyons-nous que les anciens ne vantent presque jamais les jambes & les pieds des *Saltatores*, ou de leurs danseurs. Ce sont les bras, ce sont principalement les mains des Danseurs que les anciens loüent. Une Epigramme de l'Anthologie Grecque (*b*) reproche à un Acteur qui avoit dansé le rôle de Niobé, qu'il ne s'étoit pas remué plus que l'auroit fait le rocher dans lequel Niobé avoit été métamorphosée, en un mot, qu'il n'étoit pas sorti de sa place, & par conséquent qu'il n'avoit point fait un seul pas de danse. Rien ne convient moins qu'un habillement long à un homme qui danse à notre maniere. Or nous voyons que les *Saltatores* des anciens étoient souvent vêtus de long. Suétone dit, en parlant de Caligula, qui aimoit la *Saltation* avec fureur. « Ce Prince « ayant mandé au Palais plusieurs per- «

(*a*) *Apul Metam. l.* 10. (*b*) *Anthol. lib.* 2.

» sonnes des plus considérables de l'E-
» tat, il entra brusquement vêtu d'un
» habit à la Grecque, & qui lui venoit
» jusques sur les talons, dans le lieu où
» ses gens les avoient fait entrer, & là il
» fit devant eux, au bruit des instru-
» mens, les gestes d'un Monologue,
» après quoi il se retira sans leur avoir
» dit un mot. » *Magno tibiarum & scabellorum crepitu cum palla tunicaque talari prosiluit, & desaltato cantico abiit.* Velleius Paterculus, (*a*) voulant dire que Plancus un des Officiers Romains attachez au parti de Marc-Antoine, avoit contrefait Glaucus, célébre Pêcheur que les anciens croyoient avoir été métamorphosé en Triton, quand, après être devenu furieux pour avoir mangé d'une certaine herbe, il se fut précipité dans la mer : Cet Historien écrit que Plancus déguisé en Dieu Marin, & en marchant sur les genoux, avoit *dansé* l'avanture de Glaucus. *Cæruleatus & nudus, caputque redimitus arundine & caudam trahens, genibus innixus, Glaucum saltasset.* Un homme qui auroit dansé sur les genoux, auroit été un sot spectacle.

Ce que dit Quintilien, en parlant de

(*a*) *Lib. hist. secund.*

la nécessité d'envoyer les enfans dans les Ecoles où l'on enseignoit l'art de la *Saltation*, suffiroit seul pour persuader que l'art du geste en étoit la principale partie. Il ne faut pas, dit cet Auteur, avoir honte d'apprendre ce qu'on doit être obligé de faire un jour. D'ailleurs, ajoute-t'il, la chironomie qui proprement signifie l'art du geste, est un art connu dès les tems héroïques. Les plus grands hommes de la Grece, & Socrate même l'ont approuvé. Ne voyons-nous pas encore par l'ancienne institution des danses des Prêtres Saliens, que nos vieux Romains n'ont pas dédaigné cet art? Enfin l'usage s'en est conservé jusqu'à nous, sans être blâmé. Mais je veux qu'on quitte son maître au sortir de l'enfance, & qu'on ne retienne de cet exercice que la grace & l'air aisé dans l'action. Le geste de l'Orateur doit être très-différent du geste du danseur. (*a*) *Et certè quod facere oporteat non indignum est discere, cùm præsertim hæc Chironomia quæ est, ut nomine ipso declaratur, lex gestûs, & ab illis heroicis temporibus orta sit, & à summis Græciæ viris, & ab ipso etiam Socrate probata... Neque id veteribus Romanis dedecori fuit. Argumentum est Sa-*

(*a*) *Quint. Inst. lib. prim. cap.* 13.

cerdotum nomine durans ad hoc tempus, saltatio. Cujus etiam disciplinæ usus in nostram usque ætatem sine reprehensione descendit. A me autem non ultra pueriles annos retinebitur, nec in his ipsis diu. Neque enim gestum Oratoris componi ad similitudinem saltatoris volo, sed subesse aliquid ex hac exercitatione.

Cependant Macrobe nous a conservé le fragment d'une harangue de Scipion l'Emilien, dans laquelle le Destructeur de Carthage parle avec chaleur contre des inconvéniens qu'il n'étoit pas facile d'écarter des Ecoles, où l'on enseignoit l'art du geste. Nos jeunes gens, dit Scipion, vont dans l'Ecole des Comédiens apprendre à réciter, exercice que nos ancêtres regardoient comme une profession d'esclave. Il y a plus, des garçons, des filles de condition fréquentent les Ecoles où l'on enseigne l'art de la *Saltation.* En quelle compagnie s'y trouvent-ils ? (*a*) *Eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quod majores nostri ingenuis probro duci voluerunt. Eunt, inquam, in ludum saltatorium inter Cinædos, virgines puerique ingenui.* On peut voir encore dans l'Oraison de Cicéron pour Murena, à qui

(*a*) *Macrob. Saturn. lib.* 3. *cap.* 8.

Caton avoit reproché d'être un *Danseur*, que l'usage de la *Saltation* n'étoit toleré dans les hommes graves, qu'à la faveur de bien des circonstances.

Revenons à Quintilien. Cet Auteur dit encore dans un autre endroit, qu'il ne faut pas qu'un Orateur prononce comme un Comédien, ni qu'il fasse ses gestes comme un *Danseur*. (a) *Non Comædum in pronunciatione, non saltatorem in gestu facio.* Voici, suivant les apparences, une de ses raisons.

Les gestes que l'art appellé *Saltatio*, enseignoit, n'étoient point toujours des gestes servans uniquement à donner bonne grace, & s'il est permis de s'expliquer ainsi, des gestes vuides de sens, mais souvent des gestes qui devoient signifier quelque chose intelligiblement, des gestes qui devoient parler. Or les gestes significatifs sont de deux espéces. Les uns sont des gestes naturels, & les autres sont des gestes artificiels.

Les gestes naturels sont ceux dont on accompagne naturellement son discours, & dont on se sert en parlant. Ce geste, qui, pour user d'une expression poëtique, parle aux yeux, donne bien plus de force au discours. Il anime à la

(a) *Quint. lib. prim. cap. 14.*

fois, & la personne même qui parle, & celle qui écoute. Qu'on empêche un homme vif de gesticuler en parlant, son expression devient languissante, & le feu de son éloquence s'éteint? D'un autre côté l'Orateur que nous voyons & que nous entendons en même tems, nous remuë bien davantage, que celui dont nous entendons la voix, mais dont nous ne voyons pas les gestes. Mais il est rare que le geste naturel signifie quelque chose distinctement, quand on le fait sans parler. Cela n'arrive même qu'en deux cas. En premier lieu, cela arrive, lorsque le geste naturel signifie une *affection*, comme un mal de tête ou de l'impatience. Mais le geste naturel ne suffit pas même alors pour donner à connoître les circonstances de cette affection. En second lieu, le geste naturel signifie quelque chose sans le secours de la parole, lorsqu'on reconnoît ce geste pour être la même démonstration qui accompagne ordinairement une certaine phrase. Alors on suppose que celui qui fait ce geste, y joint l'intention de dire ce qu'on dit ordinairement en faisant cette démonstration. Le geste des peuples qui sont à notre Midi, étant plus marqué que le nôtre, il est beau-

coup plus facile de comprendre ſon langage, quand on le voit ſans rien entendre, qu'il ne l'eſt de concevoir en une pareille circonſtance, ce que notre geſte ſignifie. Mais ces geſtes naturels n'ont encore qu'une ſignification toujours imparfaite, & même équivoque le plus ſouvent.

Ainſi l'homme qui veut exprimer diſtinctement, ſans parler, une autre choſe qu'une affection, eſt obligé d'avoir recours à ces démonſtrations & à ces geſtes artificiels, qui ne tirent pas leur ſignification de la nature, mais bien de l'inſtitution des hommes. La preuve qu'ils ne ſont que des ſignes artificiels, c'eſt que, comme les mots, ils ne ſont entendus que dans une certain pays. Les plus ſimples de ces geſtes ne ſignifient que dans une certaine contrée, & l'on ſe ſert ailleurs de ſignes diférens pour dire la même choſe. Par exemple, le geſte de la main dont on ſe ſert en France pour appeller quelqu'un, n'eſt pas le geſte dont on ſe ſert en Italie pour le même uſage. Le François fait ſigne à ceux qu'il veut appeller, de s'approcher de lui, en levant la main droite, dont les doigts ſont tournez en haut, & en la ramenant pluſieurs

fois vers son corps; au lieu que l'Italien, pour faire le même signe, baisse la main droite, dont les doigts sont tournez vers la terre. En différens pays on saluë différemment. Les démonstrations & les gestes dont se sert un homme qui ne veut pas, ou qui ne peut point parler, ne sont donc pas les mêmes précisément dont on se sert en parlant. Celui qui veut dire par signes, & sans proférer aucune parole, mon pere vient de mourir, est obligé de suppléer par des signes étudiez & différens de ceux qu'il employeroit en prononçant, aux paroles qu'il ne dit pas. Ces signes peuvent s'appeller des gestes artificiels, & en suivant l'esprit de la Logique, *des gestes d'institution.* On sçait que la Logique divise tous les signes en deux genres, qui sont les signes naturels & les signes d'institution. La fumée, dit-elle, est le signe naturel du feu, mais la Couronne n'est qu'un signe d'institution, un emblême de la Royauté. Ainsi l'homme qui se bat la poitrine, fait un geste naturel qui marque un saisissement. Celui qui décrit, en gesticulant, un front ceint du diadême, ne fait qu'un geste d'institution qui signifie une tête couronnée.

Quoiqu'on joignît sur le théâtre la parole avec le geste dans les représentations ordinaires, l'art du geste étoit néanmoins enseigné dans les Ecoles comme un art qui montroit à s'exprimer, même sans parler. Ainsi l'on peut croire que les Professeurs qui l'enseignoient, suggéroient non-seulement tous les moyens imaginables de se faire entendre à l'aide du geste naturel, mais qu'ils montroient encore comment on pouvoit dire sa pensée, en se servant des gestes d'institution pour l'exprimer. L'Orateur qui parloit, n'avoit pas besoin d'employer ces gestes artificiels pour se faire entendre. D'ailleurs il est comme impossible que plusieurs de ces gestes ne fussent incompatibles avec la décence qu'il devoit garder dans sa déclamation. Voilà, suivant mon sentiment, la raison pour laquelle Quintilien défend si souvent à son Orateur d'imiter la gesticulation des Danseurs ou des *Saltatores.*

Ce que dit Quintilien dans un autre endroit, semble rendre ma conjecture une chose certaine. Tous les gestes dont je viens de faire mention, c'est Quintilien même qu'on entend, partent naturellement avec la parole. Mais il y a

une autre espéce de gestes qui ne signifient que parce qu'ils décrivent la chose qu'on veut exprimer par leur moyen. Tel est le geste représentant l'action d'un Médecin qui tâte le poul, & dont on se sert pour signifier un malade. Rien n'est plus vicieux dans un Orateur, ajoute Quintilien, que d'employer dans sa déclamation des gestes de cette espéce. La déclamation de l'Orateur doit être entiérement différente de celle du *Danseur*. L'Orateur doit assortir son geste avec le sentiment qu'il exprime, & non pas avec la signification particuliere du mot qu'il prononce. Nous voyons même, continuë notre Auteur, que les Comédiens qui veulent joüer avec décence, s'assujetissent à l'observation de ce précepte, c'est-à-dire, qu'ils n'employent pas, ou du moins qu'ils n'employent que rarement dans leur déclamation des gestes d'institution. (*a*) *Et ii quidem de quibus sum locutus cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus. Alii sunt qui res imitatione significant, ut si ægrotum, tentantis venas Medici similitudine ostendas: quod gestus quàm longissimè in oratione fugiendum. Abesse enim plurimum à salta-*

(*a*) Quint. lib. 10. cap. 3.

tore debet Orator, ut sit gestus ad sensum magis quàm ad verba accommodatus, quod etiam histrionibus paulò gravioribus facere moris fuit.

Cicéron avoit déja dit à peu près la même chose que Quintilien. Cicéron veut bien qu'un homme qui se destine à parler en public, tâche d'acquérir la grace & l'air aisé de Roscius, mais il ne veut pas que cet homme moule son geste sur le geste qu'on enseignoit aux gens de théâtre. (a) *Quis neget opus esse Oratori in hoc oratorio motu, statuque Roscii gestu & venustate? Tamen nemo suaserit studiosis dicendi adolescentibus in gestu discendo histrionum more elaborare.* Apparemment que la plûpart des Comédiens ne faisoient pas comme ceux que Quintilien appelle, *Histriones paulò graviores.* Plusieurs Histrions aimoient mieux se servir des gestes d'institution que de gestes naturels, parce que les gestes d'institution leur paroissoient plus propres à faire rire. Ils pensoient que ces gestes rendoient l'action plus animée. Cependant les gens de bon goût désapprouvoient cette pratique. Cicéron dit que ce qui leur plaît davantage dans le jeu des Comédiens, ce sont les

(a) *Cic. de Orat. lib prim.*

gestes simples & naturels. Les Comédiens déplaisent, ajoute-t'il, lorsqu'ils font des gestes ineptes, ce qui leur arrive quelquefois. (a) *Nam & Palestrici motus sæpe sunt odiosiores, & histrionum nonnulli gestus inepti non vacant offensione, & in utroque genere quæ sunt recta & simplicia laudantur.*

On trouve une description curieuse de l'art du geste dans une Lettre que Cassiodore écrivit à Albinus, pour lui donner la commission de faire décider par le peuple, qui de Thodoron ou de Halandius étoit le meilleur Acteur. Il étoit question d'avancer le plus habile. Nos ancêtres, dit Cassiodore, ont appellé *Musique muette* celui des arts musicaux, qui montre à parler, sans ouvrir la bouche, à dire tout avec les gestes, & qui enseigne même à faire entendre par certains mouvemens des mains comme par différentes attitudes du corps, ce qu'on auroit bien de la peine à faire comprendre par un discours suivi, ou par une page d'écriture. (b) *Hanc partem musicæ disciplinæ mutam majores nostri nominaverunt, scilicet quæ ore clauso manibus loquitur, & quibus-*

(a) *Cic. de Offic. lib. prim.*
(b) *Variar. epist. lib. prim. ep. 20.*

dam geſticulationibus facit intelligi quod vix narrante linguâ aut ſcripturæ textu poſſit agnoſci. Je crois cependant que les geſtes d'inſtitution ne ſignifioient pas toujours bien diſtinctement ce qu'on vouloit leur faire dire, quoiqu'on obſervât, en les inſtituant, une eſpéce d'alluſion aux choſes qu'ils dérivoient. *Mimus ballucinatur*, dit Apulée. (*a*) Nous verrons par ce que ſaint Auguſtin dit des Pantomines, que le rapport qui étoit entre le geſte & la choſe ſignifiée, n'étoit pas ſi bien marqué, qu'on pût toujours la deviner ſans interprête, lorſqu'on n'avoit pas appris le langage de la danſe antique.

Les Orientaux ont encore aujourd'hui pluſieurs danſes ſemblables à celles que décrit Caſſiodore. Toutes les Relations, principalement celles de la Perſe, parlent de ces danſes, Les Etats de l'Aſie ont toujours été auſſi ſujets que les Etats de l'Europe aux révolutions politiques; mais il ſemble que les Etats de l'Aſie ayent été moins ſujets que les Etats de l'Europe, aux révolutions morales. Dans l'Aſie, les coutumes, la maniere de ſe vêtir, enfin les uſages nationaux, n'ont jamais été auſ-

(*a*) *Flor. lib.* 3.

si sujets aux changemens qu'ils l'ont été, & qu'ils le sont encore dans les parties Occidentales de l'Europe.

Nous voyons que les anciens appelloient indistinctement la même personne, *Danseur* & *faiseur de gestes*, parce que la *Saltation* étoit le genre, & l'art du geste, l'espéce. L'Orateur Hortensius, le contemporain & le rival de Cicéron, étoit dans ses manieres & dans la façon de se mettre, ce que nous appellons précieux. On disoit de lui, qu'après avoir été longtems un Comédien, il étoit devenu une Comédienne, une faiseuse de gestes, & on ne l'appelloit plus que Dyonisia. C'étoit le nom d'une célébre danseuse, ajoute Aulugelle, qui fait ce récit. *Torquatus non jam histrionem esse Hortensium diceret, sed gesticulariam, Dyonisiamque eum notissimæ Saltatriculæ nomine appellaret.* (*a*) D'un autre côté, l'action du Comédien s'appelloit aussi gesticulation, comme on peut le voir dans le récit de l'avanture du Poëte Andronicus. Ainsi non-seulement on disoit *danser*, pour dire faire des gestes, mais on disoit aussi *danser*, pour dire joüer la Comédie. *Saltare* & *gestum agere*, s'employent si bien indif-

(*a*) *Aul. Gell. Noct. Attic. l. pr. cap.* 9.

tinctement, qu'on disoit danser une piéce Dramatique, pour dire la réciter sur le théâtre, & cela, non-seulement en parlant des représentations des Pantomimes, qui joüoient sans ouvrir la bouche, comme nous le dirons tantôt, mais même en parlant des représentations des Tragédies ou des Comédies ordinaires, dans laquelle la récitation des vers faisoit une partie de l'exécution de la piéce.

Quand vous m'écrivez, dit Ovide à un ami qui lui mandoit que la Médée, ou quelque autre piéce de la composition de ce Poëte étoit fort suivie, *que le théâthe est plein, lorsqu'on y danse notre piéce, & qu'on y applaudit à mes vers.*

Carmina cum pleno saltari nostra theatro
Versibus & plaudi scribis, amice, meis. (a)

Aulugelle, pour dire que dans les tems antérieurs à ceux dont il parle, l'Acteur qui prononçoit, faisoit aussi les gestes, dit que ceux qui chantoient de son tems sans se remuer, dansoient autrefois en chantant. (b) *Saltabundi autem canebant quæ nunc stantes canunt.*

Juvenal nous apprend que l'Ecuyer

(a) *Ovid. Trist. 5. Eleg. 7.*
(b) *Aul. Gell. lib. 20. c. 2.*

tranchant qui coupoit la viande sur les bonnes tables, les coupoit en *dansant.* On peut bien couper la viande en gesticulant, mais non pas en dansant à notre maniere. D'ailleurs ce Poëte ajoute en plaisantant, qu'il y a du mérite à couper la poularde & le liévre avec un geste varié & propre à chaque opération. Il y avoit à Rome des Ecoles particulieres pour cette espéce de *Saltation.*

Structorem interea, ne qua indignatio desit,
Saltantem spectа & chironomonta volanti
Cultello, donec peragas dictata magistri
Omnia; nec minimo sanè discrimine refert,
Quo gestu lepores & quo gallina secetur. (a)

Enfin Aristides Quintilianus, après avoir parlé de l'amitié de Cicéron pour Roscius, qui charmoit Cicéron par son exactitude à suivre la mesure, & par l'élégance de son geste, appelle ce Comédien célébre un Danseur. Il le nomme *Orchestam* en Grec, c'est-à-dire, *Saltatorem* en Latin. Nous verrons même par un passage de Cassiodore, que le mot Grec avoit été latinisé. En effet, quoique Roscius parlât souvent sur la scéne, c'est néanmoins par le geste que Cicéron le louë presque toujours. Lors-

(a) *Juven, Sat, 5.*

qu'il le louë dans ſon Oraiſon pour Archias, c'eſt par le geſte qu'il le vante. *Ergo ille corporis motu tantum amorem ſibi conciliarat à nobis omnibus.*

Cicéron diſputoit même quelquefois avec Roſcius à qui exprimeroit mieux la même penſée en pluſieurs manieres différentes, chacun des contendans ſe ſervant des talens dans leſquels il excelloit particuliérement. Roſcius rendoit donc par un jeu muet le ſens de la phraſe que Cicéron venoit de compoſer & de réciter. On jugeoit enſuite lequel des deux avoit réuſſi le mieux dans ſa tâche. Cicéron changeoit enſuite les mots ou le tour de la phraſe, ſans que le ſens du diſcours en fût énervé; & il falloit que Roſcius à ſon tour rendît le ſens par d'autres geſtes, ſans que ce changement affoiblît l'expreſſion de ſon jeu muet. (*a*) *Et certè ſatis conſtat contendere eum cum hiſtrione ſolitum, utrum ille ſæpius eandem ſententiam variis geſtibus efficeret, an ipſe per eloquentiæ copiam ſermone diverſo pronuntiaret*, dit Macrobe, en parlant de Cicéron & de Roſcius.

En voilà ſuffiſamment ſur l'art de la Saltation conſidéré dans toute ſon éten-

(*a*) *Macrob. Saturn. lib. 2. cap. 10.*

duë. On voit bien par ce que nous en avons dit, que les anciens mettoient en pratique ces leçons dans les cérémonies religieuſes, à table & en d'autres occaſions. Mais notre ſujet ne demande pas que nous ſuivions la Saltation dans tous les uſages qu'ils en faiſoient. Parlons encore de *la Saltation théâtrale* en particulier.

SECTION XIV.

De la Danſe ou de la Saltation *théâtrale. Comment l'Acteur qui faiſoit les geſtes, pouvoit s'accorder avec l'Acteur qui récitoit. De la Danſe des Chœurs.*

L'ART du geſte convenable à la déclamation théâtrale, étoit partagé en trois méthodes. Il étoit ſubdiviſé en trois arts différens. (*a*) La premiere méthode enſeignoit l'*Emélie*, ou le geſte propre à la déclamation tragique. On appelloit *Cordax* le recueil des geſtes propres à la déclamation des Comédies, & *Sicinis* celui qui étoit propre

(*a*) *Athen. lib. prim.*

à la récitation des piéces dramatiques que les anciens appelloient des Satyres. Les perſonnages qui récitoient dans ces trois genres de Poëſies, faiſoient pluſieurs geſtes qui étoient propres ſpécialement à chaque genre.

Lucien dit néanmoins dans ſon Traité de la danſe, qu'en exécutant les piéces comiques, on mêloit ſouvent les geſtes propres à la Satyre, avec les geſtes propres à la Comédie, le *Sicinis* avec le *Cordax*.

Comment, dira-t'on, les anciens avoient-ils pû venir à bout de rédiger ces méthodes par écrit, & de trouver des notes & des caracteres qui exprimaſſent toutes les attitudes & tous les mouvemens du corps. Je n'en ſçai rien, mais la Corégraphie de Feuillée dont j'ai déja parlé, montre ſuffiſamment que la choſe étoit poſſible. Il n'eſt pas plus difficile d'apprendre par des notes quels geſtes il faut faire, que d'apprendre par des notes quels pas, quelles figures il faut former. C'eſt ce qu'enſeigne très-bien le livre de Feuillée.

Quoique le geſte ne ſoit pas réduit en art parmi nous, quoique nous n'ayons pas approfondi cette matiere, & par conſéquent diviſé les objets autant que

les anciens l'avoient fait, nous ne laiſſons pas de ſentir que la Tragédie & la Comédie ont des geſtes qui leur ſont propres ſpécialement. Les geſtes, les attitudes, le maintien & la contenance de nos Acteurs qui récitent une Tragédie, ne ſont pas les mêmes que ceux des Acteurs qui joüent une Comédie. Nos Acteurs guidez par l'inſtinct, nous font ſentir les principes ſur leſquels les anciens avoient fondé la diviſion de l'art du geſte théâtral, & l'avoient partagé en trois méthodes. Comme le dit Cicéron, la nature a marqué à chaque paſſion, à chaque ſentiment ſon expreſſion ſur le viſage, ſon ton & ſon geſte particulier & propre. (*a*) *Omnis enim motus animi ſuum quemdam à natura habet vultum, & ſonum & geſtum.* Les paſſions que la Tragédie traite le plus ordinairement, ne ſont point celles que la Comédie traite le plus communément.

Dans le chapitre où Quintilien parle avec plus d'étenduë qu'ailleurs, du geſte convenable à l'Orateur, on trouve bien des choſes qui font voir que de ſon tems les Comédiens avoient des Ecoles particulieres où l'on enſei-

(*a*) *Cic. de Or. l.* 3.

gnoit l'art du geſte propre au théâtre. Quintilien y détourne quelquefois ſon diſciple de ſuivre ce que les Comédiens enſeignoient ſur certains détails. Quelquefois il les cite comme de bons maîtres. Ceux qui enſeignent l'art de la ſcéne, dit-il, dans un autre endroit du même chapitre, trouvent que le geſte qu'on fait de la tête ſeule, eſt un mauvais geſte. (*a*) *Solo capite geſtum facere ſcenici quoque doctores vitioſum putarunt.* On voit même que ces Profeſſeurs avoient ce qu'on appelle les termes de l'art. Quintilien, en parlant de la contenance qu'un Orateur, ſur qui tous les yeux des Auditeurs ſont déja tournez, quoiqu'il n'ait pas encore commencé à parler, doit tenir durant un tems avant que d'ouvrir la bouche, dit que les Comédiens appellent en leur ſtyle ce ſilence étudié, des retardemens. (*b*) *In hac cunctatione ſunt quædam non indecentes, ut vocant ſcenici, moræ.*

Comme les gens de théâtre ne devoient guéres ſe ſervir de cette eſpéce de geſtes que nous avons appellez geſtes d'inſtitution, en un mot, comme leur *Saltation* étoit d'une eſpéce particuliere, il étoit naturel qu'ils euſſent des Eco-

(*a*) *Quint. lib.* 10. *cap.* 3. (*b*) *Ibid.*

les & des Professeurs à part. D'ailleurs il falloit qu'ils sçussent un art qui leur étoit particulier, je veux dire celui de faire tomber leur geste en cadence avec la récitation du *Chantre*, qui parloit quelquefois pour eux. Je vais tâcher d'expliquer encore plus intelligiblement que je ne l'ai fait jusques ici, comment ils en venoient à bout, & comment l'action de celui qui gesticuloit, pouvoit s'unir avec la prononciation de celui qui parloit. J'ai dû attendre que mon lecteur se fût mis peu à peu au fait pour lui faire lire cette derniere explication, au hazard de tomber dans quelques redites.

Le lecteur se souviendra de ce que nous avons déja dit, que la musique Hypocritique présidoit à la *Saltation*. Or la musique, dit Quintilien, regle les mouvemens du corps, comme elle regle la progression de la voix. (*a*) *Numeros musice duplices habet, in vocibus & in corpore*. Ainsi la musique Hypocritique enseignoit à suivre la mesure en faisant les gestes, comme la musique Métrique enseignoit à la suivre en récitant. La musique Hypocritique s'aidoit de la musique Rithmique, car les

(*a*) *Quint. l. prim. cap.* 10.

arts musicaux ne pouvoient point avoir chacun son district si bien séparé, qu'ils ne se retrouvassent quelquefois dans la même leçon. Il falloit souvent qu'un art musical empruntât le secours d'un autre. Voilà déja quelque chose.

L'Acteur qui récitoit, & l'Acteur qui faisoit les gestes, étoient donc obligez de suivre une même mesure, dont l'un & l'autre devoient également observer les tems. Nous avons vu dans Quintilien, (*a*) qu'on tâchoit d'établir une proportion entre les gestes & les mots que disoit l'Orateur, de maniere que son action ne fût ni trop fréquente, ni trop interrompuë. On peut croire que cette idée venoit de ce que l'Acteur qui récitoit sur le théâtre, ne devoit dire qu'un certain nombre de mots, tandis que l'autre Acteur chargé de la gesticulation, faisoit un certain geste. Le premier devoit dire apparemment un plus grand nombre de mots, lorsque le second faisoit un autre geste. Quoi qu'il en soit, il est toujours constant que l'un & l'autre suivoient les tems d'une même mesure batuë par le même homme, qui avoit sous les yeux les vers qui se récitoient, & dont les syllabes marquoient

(*b*) *Voyez la seconde Sect. de la troisiéme Partie.*

les tems, comme on l'a vu. Au-dessus de ces vers on avoit écrit en notes les gestes que devoient faire les Histrions mesure par mesure. Le rithme musical, dit Aristide Quintilianus, (*a*) regle aussi bien le geste que la récitation des vers.

Quoi qu'il en ait été, nous sçavons que les Acteurs, dont il est question, s'accordoient bien. Seneque dit qu'on voit avec étonnement sur la scene que le geste des Comédiens habiles atteint la parole, & qu'il la joint, pour ainsi dire, malgré la vitesse de la langue. (*b*) *Mirari solemus scenæ peritos quod in omnem significationem rerum & effectuum parata illorum est manus, & verborum velocitatem gestus assequitur.* Certainement Seneque n'entend point parler ici d'un homme qui parle & qui fait les gestes en même tems. Il n'y a rien de moins admirable que de voir son geste aller aussi vîte que sa prononciation. La chose arrive naturellement. Elle ne peut être admirable, que lorsque c'est un Acteur qui parle, & un autre Acteur qui fait les gestes.

Nous voyons encore qu'un Comédien qui faisoit un geste hors de mesure, n'étoit pas moins sifflé que celui

(*a*) *Arist. de Music.* (*b*) *Senec ep.* 121.

qui manquoit dans la prononciation d'un vers. (*a*) *Histrio si paululum se moveat extra numerum, aut si versus pronuntiatus est syllabâ unâ longior aut brevior exsibilatur & exploditur.* Lucien dit de même, qu'un geste hors de mesure, passoit pour une faute capitable dans un Acteur. C'est ce qui avoit donné lieu au proverbe Grec, *faire un solécisme avec la main.*

L'art de la saltation est perdu, & il seroit téméraire d'entreprendre de deviner tous les détails d'une pratique perfectionnée par l'expérience & par les réflexions de vingt mille personnes. Ce qui est de certain, c'est que le peuple voyoit bien quand on y manquoit. Il est vrai que l'habitude d'assister aux spectacles, l'avoit rendu si délicat qu'il trouvoit à redire même aux inflexions & aux accords faux, lorsqu'on les répétoit trop souvent, quoique ces accords produisent un bon effet, lorsqu'ils sont ménagez avec art. (*b*) *Quanto molliores sunt & delicatiores in cantu flexiones & falsæ voculæ quam certæ & severæ, quibus tamen non modo austeri, sed si sæpiùs fiant multitudo ipsa reclamat.*

Pour en revenir à l'art du geste, on

(*a*) *Cic. in Parad.* (*b*) *Cic. de Orat. lib. 3.*

ne sçauroit guéres douter que les Comédiens des anciens n'excellassent dans cette partie de la déclamation. Ils avoient de grandes dispositions naturelles pour y réussir, à en juger par leurs compatriotes, qui sont nos contemporains. Ces Acteurs s'appliquoient beaucoup à leur profession, comme nous le dirons tantôt, & s'ils manquoient, ou s'ils se négligeoient, les spectateurs qui étoient capables d'en juger, avoient le soin de les redresser. Aussi Tertullien dit-il, que ce geste étoit aussi séduisant que le discours du serpent qui tenta la premiere femme. (*a*) *Ipse gestus colubrina vis est.*

Si les Critiques qui ont voulu censurer ou éclaircir la Poëtique d'Aristote, eussent fait attention à la signification de *Saltatio*, ils n'auroient pas trouvé si bizarre que les chœurs des anciens *dansassent*, même dans les endroits les plus tristes des Tragédies. Il est facile de concevoir que ces danses n'étoient autre chose que les gestes & les démonstrations que les personnages des chœurs faisoient pour exprimer leurs sentimens, soit qu'ils parlassent, soit qu'ils témoignassent par un jeu muet, combien ils

(*a*) *Tertull. de spect.*

étoient touchez de l'événement auquel ils devoient s'intéresser. Cette déclamation obligeoit souvent les chœurs à marcher sur la scéne ; & comme les évolutions que plusieurs personnes font en même tems, ne se peuvent faire sans avoir été concertées auparavant, quand on ne veut pas qu'elles dégénerent en une troupe qui se presse, les anciens avoient prescrit certaines regles aux démarches des chœurs. Ce sont ces évolutions reglées, pour ainsi dire, lesquelles ont beaucoup aidé à faire prendre aux Critiques la *Saltation* des chœurs, pour des ballets à notre mode.

Les chœurs avoient d'abord des maîtres particuliers qui leur enseignoient leurs rôles ; mais le Poëte Eschile (*a*) qui avoit beaucoup étudié l'art des représentations théâtrales, entreprit de les instruire lui-même, & il semble que son exemple ait été suivi par les autres Poëtes de la Grece.

On ne doit pas donc se faire l'idée du spectacle que ces chœurs donnoient sur le théâtre d'Athénes & sur celui de Rome, par le spectacle que nous imaginons que nous verrions sur nos théâtres, si l'on y faisoit déclamer des chœurs.

(*a*) *Athen. lib. prim.*

Nous nous figurons d'abord les chœurs immobiles de l'Opera, composez de sujets dont la plûpart ne sçavent point même marcher, rendre ridicules par une action gauche les scénes les plus touchantes. Nous nous représentons les chœurs de la Comédie composez des Gagistes & des plus mauvais Acteurs, qui joüent très-mal un rôle auquel ils ne sont point accoutumez. Mais les chœurs des Tragédies anciennes étoient exécutez par de bons Acteurs bien exercez, & la dépense qui se faisoit pour les représenter, étoit même si grande, que les Athéniens avoient ordonné par un reglement particulier que les Magistrats en feroient les frais.

Qu'on se représente donc, pour se faire une juste idée de ces chœurs, un grand nombre d'Acteurs excellens, répondans à un personnage qui leur adresse la parole. Qu'on se représente chacun des Acteurs du chœur, faisant les gestes & prenant les attitudes convenables à ce qu'il vouloit exprimer actuellement, & propres encore au caractere particulier qu'on lui avoit donné. Qu'on se figure le vieillard, l'enfant, la femme & le jeune homme des chœurs témoignans, ou leur joie, ou leur affliction, ou leurs au-

tres passions, par des démonstrations propres & particulieres à leur âge, comme à leur sexe. Il me semble qu'un pareil spectacle n'étoit pas la scéne la moins touchante d'une Tragédie. Aussi voyons-nous (*a*) qu'un des chœurs d'Eschile fit accoucher plusieurs femmes grosses dans le théâtre d'Athénes. Cet événement fut même cause que les Athéniens réduisirent à quinze ou vingt personnes le nombre des Acteurs de ces chœurs terribles qui avoient été composez quelquefois de cinquante personnages. Quelques endroits des Opera nouveaux, où le Poëte fait adresser la parole au chœur par un principal personnage à qui le chœur répond quelques mots, ont plû beaucoup, quoique les Acteurs du chœur ne déclamassent point. Je m'étonne que cette imitation des anciens, qu'on me permette un jeu de mots, n'ait point eu d'imitateurs.

Enfin l'on a vu des chœurs qui ne parloient pas, & qui ne faisoient qu'imiter le jeu muet des chœurs de la Tragédie antique, réussir sur le théâtre de l'Opera, & même y plaire beaucoup, tant qu'ils y ont été exécutez avec quelque attention. J'entends parler de ces

(*a*) *Dans la Tragédie des Euménides.*

ballets preſque ſans pas de danſe, mais compoſez de geſtes, de démonſtrations, en un mot d'un jeu muet, & que Lulli avoit placez dans la pompe funébre de Pſyché, dans celle d'Alceſte, dans le ſecond acte de Théſée où le Poëte introduit des vieillards qui danſent, dans le ballet du quatriéme acte d'Atys & dans la premiere ſcéne du quatriéme acte d'Iſis, où Quinault fait venir ſur le théâtre les habitans des régions Hyperborées. Les demi-chœurs dont je parle, qu'on excuſe mon expreſſion, donnoient un ſpectacle intéreſſant, lorſque Lulli les faiſoit exécuter par des danſeurs qui lui obéïſſoient, & qui oſoient auſſi peu faire un pas de danſe, lorſqu'il le leur avoit défendu, que manquer à faire le geſte qu'ils devoient faire, & à le faire encore dans le tems preſcrit. Il étoit facile, en voyant exécuter ces danſes, de comprendre comment la meſure pouvoit regler le geſte ſur les théâtres des anciens. L'homme de génie dont je viens de parler, avoit conçu par la ſeule force de ſon imagination, que le ſpectacle pouvoit tirer du pathétique, même de l'action muette des chœurs, car je ne penſe pas que cette idée lui fût venuë par la voie des écrits des anciens, dont les paſſages

qui regardent la danſe des chœurs, n'avoient pas encore été entendus, comme nous venons de les expliquer.

Lulli faiſoit une ſi grande attention ſur les ballets dont il s'agit ici, qu'il ſe ſervoit, pour les compoſer, d'un maître de danſe particulier, nommé d'Olivet. Ce fut lui, & non pas des Broſſes ou Beauchamps, dont Lulli ſe ſervoit pour les ballets ordinaires, qui compoſa les ballets de la pompe funébre de Pſyché & de celle d'Alceſte. Ce fut encore d'Olivet qui fit le ballet des vieillards de Théſée, des ſonges funeſtes d'Atys & des trembleurs d'Iſis. Ce dernier étoit compoſé uniquement des geſtes & des démonſtrations de gens que le froid ſaiſit. Il n'y entroit point un ſeul pas de notre danſe ordinaire. On remarquera encore que ces ballets qui plûrent dans le tems, étoient exécutez par des Danſeurs très-novices dans le métier que Lulli leur faiſoit faire. Je reviens à mon ſujet.



SECTION XV.

Obſervations concernant la maniere dont les piéces Dramatiques étoient repréſentées ſur le Théâtre des anciens. De la paſſion que les Grecs & les Romains avoient pour le Théâtre, & de l'étude que les Acteurs faiſoient de leur art, & des récompenſes qui leur étoient données.

L'IMAGINATION ne ſupplée pas au ſentiment. Ainſi comme nous n'avons pas vu repréſenter des piéces de théâtre, dans leſquelles un Acteur récitoit, tandis qu'un autre faiſoit des geſtes, je crois que nous aurions tort de loüer, & encore plus de tort de blâmer déciſivement le partage de la déclamation que faiſoient les anciens. J'ai déja dit pourquoi l'on n'y ſentoit pas le ridicule que nous y concevons d'abord. Nous ignorons encore quels agrémens les circonſtances & l'habileté des Acteurs pouvoient prêter à ce ſpectacle. Pluſieurs Sçavans du Nord, qui, ſur la

ſoi d'une expoſition, avoient décidée que nos Opera ne pouvoient être qu'un ſpectacle ridicule, & propre ſeulement pour amuſer des enfans, ont changé d'avis après en avoir vu quelques repréſentations. L'expérience les avoit convaincus de ce qu'elle ſeule peut perſuader, c'eſt qu'une mere qui pleure en muſique la perte de ſes enfans, ne laiſſe point d'être un perſonnage capable d'attendrir & de toucher ſérieuſement.

Les Marionnettes où la déclamation eſt partagée, nous amuſent, quoique l'action n'y ſoit exécutée que par une eſpéce d'automate. Il ne faut pas dire que ce ſpectacle puérile nous divertit, parce que le ridicule de l'exécution s'y trouve parfaitement bien aſſorti avec le ridicule du ſujet. L'Opera des Bamboches, de l'invention de la Grille, & qui fut établi à Paris vers l'année mil ſix cens ſoixante & quatorze, attira tout le monde durant deux hyvers, & ce ſpectacle étoit un Opera ordinaire, avec la différence que la partie de l'action s'exécutoit par une grande Marionnette, qui faiſoit ſur le théâtre les geſtes convenables aux récits que chantoit un Muſicien, dont la voix ſortoit par une ouverture ménagée dans le plancher de

la scéne. J'ai vu en Italie des Opera représentez de cette maniere, & personne ne les trouvoit une spectacle ridicule. Les Opera qu'un Cardinal illustre se plaisoit à faire exécuter de cette maniere-là, quand il étoit encore jeune, plaisoient même beaucoup, parce que les Marionnettes qui avoient près de quatre pieds de hauteur, approchoient du naturel. Qui nous peut déterminer à croire que ces mêmes spectacles auroient déplû, si des Acteurs excellens, & que nous eussions été déja dans l'habitude de voir joüer avec un masque, avoient bien exécuté la partie de la gesticulation qu'une Marionnette ne pouvoit qu'éxécuter très-mal.

La conduite & les écrits des Romains sont un assez bon témoignage qu'ils n'étoient pas un peuple d'insensez. Lorsque les Romains se déterminerent pour le genre de la déclamation, où le geste & la prononciation s'exécutoient souvent par des Acteurs différens, ils connoissoient depuis plus de six vingt ans la maniere de réciter naturelle, qui est la nôtre. Ils la quitterent cependant pour l'autre bien plus composée.

D'ailleurs la dépense immense que les Grecs & les Romains faisoient pour

la repréſentation des piéces dramatiques, nous eſt un bon garant de l'attention qu'ils y donnoient. Or cette attention continuée durant huit cens ans (les théâtres furent encore ouverts à Rome durant huit ſiécles après l'avanture de Livius Andronicus,) n'auroit elle pas été ſuffiſante pour déſabuſer les Romains de l'uſage de partager la déclamation entre deux Acteurs, ſi cet uſage eût été auſſi mauvais qu'on eſt porté à le croire par un premier mouvement. Il faut donc ſe défier de ce premier mouvement, autant que les perſonnes ſages ſe défient de celui qui porte à déſapprouver d'abord les modes & les coutumes des pays étrangers.

La repréſentation de trois Tragédies de Sophocle, coûta plus aux Athéniens que la guerre du Péloponeſe. On ſçait les dépenſes immenſes des Romains pour élever des théâtres, des amphithéâtres & des cirques, même dans les villes des Provinces. Quelques-uns de ces bâtimens qui ſubſiſtent encore dans leur entier, ſont les monumens les plus précieux de l'Architecture antique. On admire même les ruines de ceux qui ſont tombez. L'Hiſtoire Romaine eſt encore remplie de faits qui prouvent la paſ-

ſion déméſurée du peuple pour les ſpectacles, & que les Princes & les particuliers faiſoient des frais immenſes pour la contenter. Je ne parlerai donc ici que du payement des Acteurs. Macrobe dit qu'Æſopus, un célébre Comédien tragique dont nous avons déja parlé, & le contemporain de Cicéron, laiſſa en mourant à ce fils, dont Horace (*a*) & Pline font mention comme d'un fameux diſſipateur, une ſucceſſion de cinq millions qu'il avoit amaſſez à joüer la Comédie. On lit dans l'hiſtoire de Pline, que le Comédien Roſcius, l'ami de Cicéron, avoit par an plus de cent mille francs de gages. (*b*) *Quippe cum jam apud majores noſtros Roſcius hiſtrio ſeſtertium quingenta millia annua meritaſſe prodatur.* Il faut même qu'on eût augmenté les appointemens de Roſcius depuis le tems où l'état que Pline avoit vu, fût dreſſé, puiſque Macrobe dit que notre Comédien touchoit des deniers publics, près de neuf cens francs par jour, & que cette ſomme étoit pour lui ſeul. Il n'en partageoit rien avec ſa troupe. *Tanta fuit gratia ut mercedem diurnam de publico mille de-*

(*a*) *Horat. Sat. l. 2. c. 10. Plin. l. 10.*
(*b*) *Plin. l. 7. c. 39.*

narios sine gregalibus solus acceperit. (*a*)

L'Oraison que Cicéron prononça pour ce même Roscius, justifie bien le rapport de Pline & celui de Macrobe. Le principal incident du procès qu'avoit Roscius, rouloit sur un Esclave qu'on prétendoit que Fannius avoit remis à Roscius, afin qu'il lui enseignât à joüer la Comédie, après quoi Roscius & Fannius devoient vendre cet Esclave pour en partager le prix. Cicéron ne tombe pas d'accord de cette société, & il prétend que Panurgus, c'est le nom de l'Esclave, devoit être censé appartenir en entier à Roscius qui l'avoit instruit, parce que la valeur du Comédien excédoit de bien loin la valeur de la personne de l'Esclave. La personne de Panurgus, ajoute Cicéron, ne vaut pas trente pistolles, mais l'Eleve de Roscius vaut vingt mille écus. Quand l'Esclave de Fannius n'auroit pas pû gagner dix-huit sols par jour, le Comédien instruit par Roscius, pouvoit gagner dix huit pistolles. Croirez-vous, dit Cicéron dans un autre endroit, qu'un homme aussi désintéressé que Roscius, veuille s'approprier, aux dépens de son honneur, un Esclave de

(*a*) *Macrob. Saturn. lib. 2. cap. 10.*

trente pistolles, lui qui depuis douze ans nous joüe la Comédie pour rien, & qui par cette générosité, a manqué de gagner deux millions. Je n'apprétie pas trop haut, ajoute Cicéron, le salaire que Roscius auroit reçu. Du moins lui auroit-on donné ce qu'on donne à Dyonisia. Nous avons déja parlé de cette Actrice. Voilà comment la République Romaine payoit les gens de théâtre. Macrobe (*a*) dit que Jules César donna vingt mille écus à Laberius, pour engager ce Poëte à joüer lui-même dans une piéce qu'il avoit composée. Nous trouverions bien d'autres profusions sous les autres Empereurs. Enfin l'Empereur Marc-Aurele, (*b*) qui souvent est désigné par la dénomination d'Antonin le Philosophe, ordonna que les Acteurs qui joüeroient dans les spectacles que certains Magistrats étoient tenus de donner au peuple, ne pourroient point exiger plus de cinq piéces d'or par représentation, & que celui qui en faisoit les frais, ne pourroit pas leur donner plus du double. Ces piéces d'or étoient à peu près de la valeur de nos Louis de trente au marc, & qui ont cours pour vingt-quatre

(*a*) *Macr. Sat. l. 2. c. 7.* (*b*) *Capit. in M. Anton.*

francs. Tite-Live finit sa dissertation sur l'origine & le progrès des représentations théâtrales à Rome, par dire qu'un divertissement, dont les commencemens avoient été peu de chose, étoit dégénéré en des spectacles si magnifiques & si somptueux, que les Royaumes les plus riches auroient eu peine à en soutenir la dépense. (*a*) *Quam ab sano initio res in hanc vel opulentis regnis vix tolerabilem insaniam venerit.* Comme les Romains étoient la plûpart devenus eux-mêmes des Déclamateurs & des Faiseurs de gestes, on ne doit pas être étonné qu'ils fissent un si grand cas des gens de théâtre. Séneque le pere dit dans l'avant propos du premier livre de ses Contreverses : Que les jeunes gens de son tems faisoient leur plus sérieuse occupation de ces deux arts. *Malarum rerum industria invasit animos. Cantandi saltandique nunc obscæna studia effeminatos tenent.*

Le mal ne fit qu'aller en augmentant. Ammien Marcellin qui vivoit sous le regne de Constantin le Grand, écrit : « Dans combien peu de nos maisons « cultive-t'on encore les arts libéraux ? « On n'y entend plus que chanter & «

(*a*) *Tit. Liv. hist. lib. 7.*

» joüer des instrumens. On y fait venir, » au lieu d'un Philosophe, un *Chantre* ; » & au lieu d'un Orateur, un Profes» seur dans les arts qui servent au théâ» tre. On ferme les Bibliothéques, » comme on ferme les tombeaux, pour » toujours, & l'on ne songe qu'à faire » faire des hidrauliques, des lyres énor» mes, des flutes de toutes espéces & » tous les instrumens qui servent à re» gler les gestes des Acteurs. » *Quod cùm ita sit, pauca domus studiorum seriis cultibus antea celebratæ, nunc ludibriis ignaviæ torrentes exundant, vocali sono, perflabili tinnitu fidium resultantes. Denique pro Philosopho, Cantor, & in locum Oratoris, Doctor artium ludicrarum accitur, & Bibliothecis sepulchrorum ritu in perpetuum clausis, fabricantur hydraulica & lyræ in speciem Carpentorum ingentes, tibiæque & histrionici gestus instrumenta non levia.* (*a*)

Je dois avertir le lecteur, qu'en évaluant la monnoie Romaine par notre monnoie de compte, je n'ai pas suivi le calcul de Budé, quoique ce calcul fût juste, lorsque ce sçavant homme le fit. Mais le même marc d'argent qui ne valoit pas douze francs, monnoie de

(*a*) *Amm. Marcell. hist. lib.* 14.

compte, quand Budé écrivoit, (*a*) valoit ſoixante francs marqué au coin qui avoit cours, quand cette derniere évaluation a été faite. (*b*) C'eſt à quoi ceux qui traduiſent, ou qui commentent les Auteurs anciens, doivent avoir égard, auſſi-bien qu'à évaluer la ſomme dont parle leur Auteur, métail par métail, parce que la proportion entre l'or & l'argent, n'eſt plus la même, à beaucoup près, qu'elle l'étoit du tems de la République Romaine. Dix onces d'argent fin payoient alors une once d'or fin; & pour payer aujourd'hui en France une once d'or fin, il faut donner près de quinze onces d'argent fin. Il y a même pluſieurs Etats en Europe où l'or eſt encore plus cher.

Enfin il me paroît raiſonnable de juger du progrès qu'une certaine nation pouvoit avoir fait dans les arts qui ne laiſſent point de monument durable ſur lequel on puiſſe aſſeoir une déciſion ſolide, par le progrès que cette même nation avoit fait dans ces arts qui laiſſent de tels monumens. Or les monumens de la Poëſie, de l'art Oratoire, de la Peinture, de la Sculpture & de l'Architecture des anciens qui nous ſont demeurez, ſont connoître que les anciens

(*a*) *Sous François I.* (*b*) *En 1718.*

étoient très-habiles dans tous ces arts, & qu'ils les avoient portez à une grande perfection. Puisqu'il nous en faut tenir au préjugé sur leur habileté dans l'art des représentations théâtrales, ce préjugé ne doit-il point être qu'ils y réussissoient, & que nous donnerions à ces représentations, si nous les voyions, les mêmes loüanges que nous donnons à leurs bâtimens, à leurs statuës & à leurs écrits.

Ne pouvons-nous pas même tirer de l'excellence des poëmes des anciens un préjugé sur le mérite de leurs Acteurs ? Ne sçavons-nous pas encore par les conjectures les plus certaines, que ces Acteurs devoient être excellens. La plûpart étoient nez dans la condition d'Esclave, & soumis par conséquent dès l'enfance à faire un apprentissage aussi long & aussi rigoureux que leurs *Patrons* le jugeoient à propos. Ils étoient encocore assurez de devenir un jour libres, opulens & considérez, s'ils se rendoient habiles. En Grece les Comédiens illustres étoient réputez des personnages, & l'on y a vu même des Ambassadeurs & des Ministres d'Etat tirez de cette profession. (*a*) Quoique les Loix Ro-

(*a*) *Liv. hist. lib.* 24. *August. de Civit. l.* 2. *c.* 11. *Arn. adv. Gen. lib.* 7.

maines euſſent exclu la plûpart des gens de théâtre de l'état de Citoyen, on avoit néanmoins à Rome beaucoup de conſidération pour eux, & nous en citerons tantôt de bonnes preuves. Ils y faiſoient impunément les importans, du moins autant que les Eunuques qui chantent aujourd'hui en Italie.

Nous ſçavons par des faits que l'apprentiſſage des gens de théâtre, qu'on choiſiſſoit apparemment avec de la diſpoſition à réuſſir, étoit un apprentiſſage très-long. Suivant le récit de Cicéron, ceux qui joüoient des Tragédies, s'exerçoient des années entieres avant que de monter ſur le théâtre. Ils faiſoient même une partie de leur apprentiſſage en déclamant aſſis, afin qu'ils trouvaſſent enſuite plus de facilité à déclamer ſur le théâtre où ils parloient debout. Quand on eſt accoutumé une fois à faire une choſe plus difficile que les fonctions ordinaires de ſon emploi, on en remplit mieux & de meilleure grace ces fonctions. Or la poitrine ſe trouve plus à ſon aiſe dans un homme qui eſt debout, que dans un homme aſſis.

Voilà pourquoi l'on exerçoit alors les Gladiateurs avec des armes plus péſantes que les armes avec leſquelles ils de-

voient combattre. (*a*) *Difficiliora enim debent esse quæ exercent quo sit levius ipsum illud in quod exercent.* Il faut que les travaux ausquels on nous assujettit pour nous faire faire un apprentissage, soient plus difficiles que le travail dont on veut nous rendre capables. (*b*) *Gladiatores gravioribus armis discunt quam pugnant*, dit Séneque le pere.

Les grands Acteurs n'auroient pas voulu prononcer un mot le matin, avant que d'avoir, pour s'exprimer ainsi, développé méthodiquement leur voix, en la faisant sortir peu à peu, & en lui donnant l'essors comme par degrez, afin de ne pas offenser ses organes en les déployant précipitamment & avec violence. Ils observoient même de se tenir couchez durant cet exercice. Après avoir joüé, ils s'asseoient, & dans cette posture ils replioient, pour ainsi dire, les organes de leur voix, en respirant sur le ton le plus haut où ils fussent montez en déclamant, & en respirant ensuite successivement sur tous les autres tons, jusqu'à ce qu'ils fussent enfin parvenus au ton le plus bas où ils fussent descendus. Quelque avantage que l'éloquence procurât à Rome, quelque

(*a*) *Quint. l. 11. c. 2.* (*b*) *Senec. Controv. l. 4.*

lustre qu'une belle voix donne à l'éloquence, Cicéron ne veut pas qu'un Orateur se rende l'esclave de sa voix, ainsi que le faisoient ces Comédiens. (*a*) *Me autore nemo dicendi studiosus Græcorum & Tragœdorum more voci serviet qui & annos complures sedentes declamitant, & quotidie antequam pronuncient, vocem cubantes sensim excitant : eamdem cùm egerint, ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recolligunt.* Il paroît néanmoins, que peu de tems après la mort de Cicéron, lequel Séneque le pere avoit pû voir, à ce qu'il dit lui-même, les Orateurs Romains mettoient en usage, pour conserver leur voix, les pratiques les plus superstitieuses des Acteurs. Séneque écrit donc comme une chose rare, en parlant de Porcius Latro, un Orateur son compatriote, son ami & son camarade d'étude : Que ce Porcius qui avoit été élevé en Espagne, & qui étoit accoutumé à la vie sobre & laborieuse qu'on menoit encore dans les Provinces, ne faisoit aucun remede pour conserver sa voix, qu'il n'observoit pas la pratique de la déployer méthodiquement, depuis le ton le plus haut jusqu'au plus bas, & de la replier de même.

(*a*) *Cic. de Orat. l. prim.*

(a) *Nil vocis causa facere, non illam per gradus paulatim ab imo usque ad summum perducere, non rursus à summa contentione paribus intervallis descendere, non sudorem unctione discutere.*

Perse, lorsqu'il parle de ceux qui se disposent à haranguer, ou à réciter quelque chose en public, met au nombre des précautions qu'ils prennent, celle de se laver la gorge avec quelque composition faite exprès.

Grande aliquid, quod pulmo animæ prælargus anhelet :
Scilicet hæc populo, pexusque togaque recenti,
. . . . . liquido cùm plasmate guttur
Mobile colueris. (b)

Aristote (c) avoit dit la même chose que Cicéron, sur les soins que les Acteurs, & ceux qui chantoient dans les chœurs, apportoient pour conserver leur voix. Apulée nous apprend encore que les Acteurs de Tragédie déclamoient tous les jours quelque chose, afin que leurs organes ne s'enroüillassent pas, pour ainsi dire. *Desuetudo omnibus pigritiam, pigritia veternum parit. Tragœdi adeò ni quotidie proclament claritudo arteriis obsolescit. Igitur itidentidem boando purgant ravim.* (d)

(a) Senec. Contr. lib. pr. (b) Pers. Sat. pr.
(c) Arist. Prob. lib. 10. (d) Flor. lib. 2.

Les écrits des anciens ſont remplis de faits qui prouvent que leur attention ſur tout ce qui pouvoit ſervir à fortifier, ou bien à embellir la voix, alloit juſqu'à la ſuperſtition. On peut voir dans le troiſiéme chapitre de l'onziéme livre de Quintilien, que par rapport à tout genre d'éloquence, les anciens avoient fait de profondes réflexions ſur la nature de la voix humaine, & ſur toutes les pratiques propres à la fortifier en l'exerçant. L'art d'enſeigner à fortifier & à ménager ſa voix, devint même une profeſſion particuliere. Pline indique dans différens endroits de ſon Hiſtoire une vingtaine de plantes, de ſpécifiques, ou de réceptes propres à fortifier la voix. Ce ſoin faiſoit une partie des occupations ſérieuſes de toutes les perſonnes qui parloient, ou qui récitoient en public. Je ne citerai ici que Néron, cet homme de théâtre à qui les Dieux trouverent bon de donner le monde à gouverner. Pline rapporte que ce Prince fut l'auteur d'une nouvelle méthode pour ſe fortifier la voix. Elle conſiſtoit à déclamer de toute ſa force en portant une lame de plomb ſur la poitrine. (*a*) *Nero, quoniam ita diis placuit*

(*a*) *Plin. lib.* 39. *cap.* 3.

princeps, lamina pectori imposita sub ea Cantica exclamans alendis vocibus demonstravit rationem. Suetone ajoute même quelques particularitez assez curieuses, au récit de Pline. Après avoir parlé du régime dont on usoit, & des remedes dont on se servoit pour avoir la voix plus belle, il raconte que Néron, après qu'il fut de retour de son voyage de Grece, avoit tant d'attention à sa voix, qu'il faisoit beaucoup de remédes, afin de la conserver, & que pour l'épargner il ne voulut plus, lorsqu'il faisoit une revûë des troupes, appeller, suivant l'usage des Romains, chaque soldat par son nom. Il les faisoit appeller par ce domestique que les Romains tenoient auprès de leurs personnes, pour parler pour eux dans les occasions où il falloit parler haut, afin de se faire entendre. *Nec eorum quidquam omittere quæ generis ejus artifices, vel conservandæ vocis causa vel augendæ factitarent. Sed & plumbeam chartam supinus pectore sustinere & clistere vomituque purgari, & abstinere pomis cibisque officientibus. Ac post hæc tantùm abfuit à remittendo laxandoque studio, ut conservandæ vocis gratia neque milites unquam nisi alio verba pronunciante appellaret.* De tout tems un peu de vision fut

fut l'appanage des gens de théâtre. Mais les visions même de Néron & de ses pareils, montrent en quelle considération tous les arts où la beauté de la voix est d'un grand avantage, se trouvoient dans ces tems-là.

SECTION XVI.

Des Pantomimes ou des Acteurs qui joüoient sans parler.

Les anciens, non contens d'avoir réduit la musique hypocritique ou l'art du geste, en méthode, l'avoient tellement perfectionné, qu'il se trouva des Comédiens qui oserent entreprendre de joüer toutes sortes de piéces de théâtre, sans rien prononcer. Ce furent les Pantomimes, qui exprimoient tout ce qu'ils vouloient dire avec les gestes qu'enseignoit l'art de la *Saltation.* Est-ce une raison pour Venus de s'appaiser, dit Arnobe dans son ouvrage contre les superstitions des Payens, qu'un Pantomime ait représenté Adonis, en se servant des gestes qu'enseigne l'art de la danse? (a) *Obliterabit offen-*

(a) *Arnob. advers. Gent. lib. 7.*

ſam Venus, ſi Adonis in habitu geſtum agere viderit ſaltatoriis in motibus Pantomimum? C'étoit donc ſans parler que les Pantomimes ſe faiſoient entendre communément. *Hiſtriones quaſdam in theatro fabulas ſine verbis ſaltando, plerumque aperiunt & exponunt.* (*a*) Les Hiſtrions nous expoſent, ils nous font entendre une Fable ordinairement ſans parler.

En effet il ſemble, en liſant Lucien, (*b*) qu'on chantoit quelquefois le ſujet que le Pantomime exécutoit ; mais il eſt auſſi conſtant par pluſieurs paſſages que je citerai plus bas, que le Pantomime repréſentoit ſouvent, ſans que perſonne chantât ou prononçât, les vers des ſcénes qu'il déclamoit en ſon jeu muet. Le nom de Pantomime, qui ſignifie imitateur de tout, étoit donné à cette eſpéce de Comédiens, apparemment parce qu'ils imitoient, & parce qu'ils expliquoient toutes ſortes de ſujets avec leur geſte. Nous allons voir que non-ſeulement le Pantomime repréſentoit quelquefois un perſonnage, comme le faiſoient les autres Comédiens, mais qu'il peignoit quelquefois, qu'il décrivoit avec ſon geſte l'action de pluſieurs perſonnages. Par exemple, ſi quelquefois

(*a*) *Aug. de Magiſt.* (*b*) *Lucian. de Orch.*

on partageoit entre deux Pantomimes la scéne de Mercure & de Sosie dans la Comédie d'Amphitrion ; si quelquefois un Acteur y joüoit le rôle de Sosie, & un autre Acteur le rôle de Mercure, quelquefois aussi le même Acteur joüoit les deux rôles, en faisant alternativement le personnage de Mercure & le personnage de Sosie.

Nous avons dit ci dessus que l'art du geste étoit composé de gestes naturels & de gestes d'institution. On peut bien croire que les Pantomimes se servoient des uns & des autres, & qu'ils n'avoient pas encore trop de moyens pour se faire entendre. Aussi, comme le dit S. Augustin, tous les mouvemens d'un Pantomime signifioient quelque chose. Tous ses gestes étoient des phrases, pour ainsi dire, mais seulement pour ceux qui en avoient la clef. (a) *Histriones omnium membrorum motibus dant signa quadam scientibus & cum oculis eorum fabulantur.*

Comme les Pantomimes employoient plusieurs gestes d'institution dont la signification étoit arbitraire, il falloit du moins être habitué à les entendre, pour ne rien perdre de tout ce qu'ils vouloient dire. En effet, saint Augustin

(a) *S. Aug. de Doctr. Chr. lib.* 2.

nous apprend dans le même livre qui vient d'être cité, que lorsque les Pantomimes eurent commencé à joüer sur le théâtre de Carthage, il fallut durant longtems que le Crieur public instruisît le peuple à haute voix du sujet qu'ils alloient représenter avec leur jeu muet. Même encore aujourd'hui, ajoute ce Pere, il y a des vieillards qui se souviennent, à ce qu'ils m'ont dit, d'avoir vu pratiquer cet usage. D'ailleurs nous voyons que ceux qui ne sont pas initiez aux mysteres de ces spectacles, n'entendent guéres ce que les Pantomimes veulent dire, à moins que celui auprès de qui ils sont placez, ne le leur explique. *Primis temporibus saltante Pantomimo, præco pronuntiabat populis Carthaginis quod saltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt senes quorum relatu hæc solemus audire. Quod ideo credendum est, quia nunc quoque si quis talium nugarum imperitus intraverit, nisi ei dicatur ab altero quid illi motus significent frustra intentus est.* Mais l'usage apprenoit à entendre le langage muet des Pantomimes à ceux qui ne l'avoient pas étudié par méthode, à peu près comme il apprend la signification de tous les mots d'une langue étrangere,

dont on sçait déja plusieurs termes, quand on vit au milieu d'un peuple qui parle cette langue-là. Le mot qu'on sçait, fait deviner le mot qu'on ne sçait pas, & celui-là fait à son tour deviner un autre mot. Quand on avoit une fois l'intelligence de ce langage, les gestes qu'on connoissoit, faisoient deviner les nouveaux gestes que les Pantomimes inventoient, suivant les apparences, de tems en tems, & ces gestes servoient dans la suite pour en deviner encore de plus nouveaux.

Le Poëme de Sidonius Apollinaris, qui a pour titre, *Narbonne*, & qui est adressé à Consentius citoyen de cette ville-là, fait foi que plusieurs Pantomimes joüoient leurs piéces sans prononcer un seul mot. Sidonius y dit à son ami: « Lorsqu'après avoir terminé « vos affaires, vous alliez vous délasser « au théâtre, tous les Comédiens trem- « bloient devant vous. Il sembloit qu'ils « dussent joüer devant Apollon & les « neuf Muses. Vous étiez d'abord au « fait de ce que Caramalus & Phabaton « représentoient, sans prononcer une « parole, en se faisant entendre par un « geste parlant, pour ainsi dire, & en « s'exprimant tantôt d'un signe de tête, «

» tantôt de la main, & tantôt par un
» autre mouvement du corps. Vous ſçaviez d'abord ſi c'étoit Jaſon, Thyeſte,
» ou quelqu'autre perſonnage qu'ils vouloient repréſenter. »

Coram te Caramalus aut Phahaton
Clauſit faucibus & loquente geſtu,
Nutu, crure, genu, manu, rotatu, &c. (*a*)

Ce Caramalus & ce Phabaton étoient, comme nous l'apprend le Pere Sirmond dans ſes notes ſur Sidonius, (*b*) deux Pantomimes illuſtres, & dont il eſt fait mention dans les lettres d'Ariſtenete & dans Leontius le Scolaſtique. Le Commentateur de Sidonius rapporte même à ce ſujet l'Epigramme ancienne qu'on va lire, & dont on ne connoît point l'Auteur.

Tot linguæ quot membra viro, mirabilis eſt ars,
Quæ facit articulos, ore ſilente, loqui.

Tous les membres du corps d'un Pantomime ſont autant de langues, à l'aide deſquelles il parle ſans ouvrir la bouche.

On conçoit bien comment les Pan-

(*a*) *Sidon. Car.* 23. *vers.* 268.
(*b*) *Sirm. in not. ad Sidon. p.* 157.

tomimes pouvoient venir à bout de décrire intelligiblement une action, & de donner à entendre par le geste, les mots pris dans le sens propre, comme le ciel, la terre, un homme, &c. aussi bien que les verbes qui marquoient des actions, ou des *affections.* Mais, dira-t'on, comment pouvoient-ils donner à entendre les mots pris dans le sens figuré, qui sont si fréquens dans le style poëtique? Je répondrai en premier lieu, que le sens de la phrase donnoit quelquefois l'intelligence de ces mots pris aux sens figuré.

En second lieu, Macrobe nous donne l'idée de la maniere dont les Pantomimes s'y prenoient, lorsqu'ils avoient quelqu'un de ces mots à exprimer. Il raconte qu'Hilas, l'Eleve & le concurrent de Pylade, qui fut l'inventeur de l'art des Pantomimes, comme nous l'allons dire, exécutoit à sa maniere un monologue qui finissoit par ces mots, *Agamemnon le Grand.* Hilas, pour les exprimer, fit tous les gestes d'un homme qui veut mesurer un autre homme plus grand que lui. Pylade lui cria du parterre, mon ami, tu fais bien de ton Agamemnon un homme grand, mais

(*a*) *Macrob. Saturn.* 2. *cap.* 7.

tu n'en fais pas un grand homme ? Le peuple voulut que dans l'instant Pylade joüât le même rôle. Auguste, sous le regne de qui cette avanture arriva, aimoit mieux que le peuple fût le maître au théâtre que dans le champ de Mars. Le peuple fut donc obéï ; & lorsque Pylade exécuta l'endroit où il avoit repris si hautement son Eleve, il représenta par son geste & par son attitude la contenance d'un homme plongé dans une profonde méditation, pour exprimer le caractere propre du grand homme. Il n'étoit pas difficile de concevoir qu'il vouloit dire par-là qu'un homme plus grand homme que les autres, c'étoit un homme qui pensoit plus profondément qu'eux. L'émulation étoit si grande entre Pylade & Bathylle un autre Pantomime, qu'Auguste, à qui elle donnoit quelquefois de l'embarras, crut qu'il devoit en parler à Pylade, & l'exhorter à bien vivre avec son concurrent que Mecenas protégeoit. (a) Pylade se contenta de lui répondre que ce qui pouvoit arriver de mieux à l'Empereur, c'étoit que le peuple s'occupât de Bathylle & de Pylade. On croit bien qu'Auguste ne trouva point à propos de répliquer à cette réponse.

(a) *Dion. lib.* 54.

Parlons de la perſonne des Pantomimes. L'Auteur du Traité contre les ſpectacles des anciens, que nous avons dans les Œuvres de ſaint Cyprien, définit le Pantomime, un monſtre qui n'eſt ni homme ni femme, dont toutes les manieres ſont plus laſcives que celles d'aucune courtiſanne, & dont l'art conſiſte à prononcer avec ſon geſte. Cependant, ajoute-t'il, toute la ville ſe met en mouvement pour lui voir repréſenter, en geſticulant, les infamies de l'antiquité fabuleuſe. *Huic dedecori condignum dedecus ſuper inducitur, homo fractus omnibus membris, & vir ultra muliebrem mollitiem diſſolutus. Cui ars eſt verba manibus expedire, & propter unum neſcio quem nec virum nec fœminam, commovetur civitas, ut deſaltentur fabuloſæ antiquitatis libidines.* Il falloit que les Romains ſe fuſſent mis en tête que l'opération qu'on feroit à leurs Pantomimes, pour les rendre Eunuques, leur conſerveroit dans tout le corps une ſoupleſſe que des hommes ne peuvent point avoir. Cette idée, ou, ſi l'on veut, le caprice, faiſoit exercer ſur les enfans qu'on deſtinoit à ce métier, la même cruauté qu'on exerce encore dans quelques pays ſur les enfans

M v

dont on ne veut point que la voix muë. S. Cyprien, dans la lettre qu'il écrivit à Donat pour lui rendre compte des motifs de sa conversion à la Religion Chrétienne, dit que les spectacles qui font une partie du culte des Payens, sont pleins d'infamie & de barbarie. Après avoir cité les horreurs de l'amphithéâtre, il ajoute, en parlant des Pantomimes, qu'on dégrade les mâles de leur sexe pour les rendre plus propres à faire un métier si deshonnête, & que le maître qui a sçu faire ressembler davantage un homme à une femme, est celui qui passe pour avoir fait le meilleur disciple. *Evirantur mares, omnis honor & vigor sexûs enervati corporis dedecore emollitur, plusque illic placet quisquis virum in fœminam magis fregerit.* Combien, dit Tertullien dans son Traité contre les spectacles, un Pantomime est-il obligé de souffrir de maux dans son corps, afin qu'il puisse devenir un Comédien? *Quæ denique Pantomimus à pueritia patitur in corpore, ut artifex esse possit.*

En effet Lucien dit (*a*) que rien n'étoit plus difficile que de trouver un bon sujet pour faire un Pantomime. Après

(*a*) *Lucian. de Orch.*

avoir parlé de la taille, de la souplesse, de la légéreté & de l'oreille qu'il doit avoir, il ajoute, qu'il n'est pas plus difficile de trouver un visage à la fois doux & majestueux. Il veut ensuite qu'on enseigne à cet Acteur, la musique, l'histoire, & je ne sçai combien d'autres choses capables de faire mériter le nom d'homme de lettres à celui qui les auroit apprises.

Nous lisons dans Zozime & dans Suidas, (*a*) que l'art des Pantomimes naquit à Rome sous l'empire d'Auguste, & c'est ce qui fait dire à Lucien que Socrate (*b*) n'avoit vu la *danse* que dans son berceau. Zozime compte même l'invention de l'art des Pantomimes parmi les causes de la corruption des mœurs du peuple Romain, & des malheurs de l'Empire. *Nam & Pantomimorum saltatio prius incognita, temporibus iis in usu esse cœpit, Pylade ac Batyllo primis ejus autoribus, & præterea quædam alia, quæ multis huc usque malis causam præbuerunt.* En effet les Romains, comme on va le voir, devinrent fous de cette espéce de spectacle.

Les deux premiers Instituteurs du nouvel art, furent donc Pylade & Ba-

(*a*) *Zoz. hist. lib. pr.* (*b*) *Lucian. de Orch.*

tylle, qui ont rendu leurs noms aussi célébres dans l'Histoire Romaine, que le peut être dans l'Histoire moderne le nom du Fondateur de quelque établissement que ce soit. Pylade avoit composé son recueil, de gestes tirez, pour m'exprimer ainsi, des trois Recueils de gestes dont nous avons déja parlé, & qui servoient pour la Tragédie, pour la Comédie, & pour ce Poëme dramatique que les anciens appelloient Satyres. (*a*) Pylade avoit nommé l'*Italique*, l'art du geste propre aux Pantomimes. Ainsi depuis le tems de Pylade il y eut quatre Recueils de gestes propres au théâtre: l'*Emmelie* qui servoit à joüer la Tragédie; le *Cordax* qui servoit pour la Comédie; le *Sicinis* qui servoit pour la Satyre; & l'*Italique* qui servoit pour les piéces exécutées par les Pantomimes. Monsieur Calliachy Candiot, mort vers l'année 1708 Professeur en belles Lettres dans l'Université de Padouë, (*b*) prétend que l'art des Pantomimes fût plus ancien qu'Auguste, mais il prouve mal son opinion. Cet Auteur prend pour l'art des Pantomimes, qui consistoit à réciter une piéce ou une scéne

(*a*) *Athen. Deip. lib. prim.*
(*b*) *De Ludis scen. cap.* 9. *&* 10.

suivie sans parler, ce que Tite-Live (*a*) appelle *imitandorum carminum actum*, l'art d'exprimer à son gré & arbitrairement *en dansant*, quelques passions, art qui étoit certainement plus ancien qu'Auguste.

Nous rapporterons dans la suite un passage de Seneque le pere qui avoit pû voir Pylade & Bathylle, dans lequel il est dit que Pylade réussissoit beaucoup mieux que Bathylle, dans les sujets tragiques; mais que dans les sujets comiques, Bathylle réussissoit beaucoup mieux que Pylade. Athénée nous donne la même idée de ces deux Pantomimes. Nous trouvons la même remarque dans un grand nombre d'anciens Ecrivains.

Pour dire que les Pantomimes joüoient une piéce, on disoit *Fabulam saltabant*, mais nous en avons déja exposé les raisons. On se servoit dans ces représentations de flutes d'une espéce particuliere, & qu'on appelloit *Tibia Dactilica*. (*b*) Apparemment que le son de cette flute imitoit le son de la voix humaine mieux que les autres, & de la maniere dont l'imitent nos flutes traversieres. Elle en étoit plus propre à joüer le sujet, c'est-à-

(*a*) *Tit. Liv. l. 7.* (*b*) *Onom. Pol. l. 4. c. 10.*

dire, ſuivant ma conjecture, le chant noté des vers, ou la déclamation qui devoit ſe réciter dans les repréſentations ordinaires : car on voit par un paſſage de Caſſiodore rapporté ci-deſſus (*a*) que la flute *Dactilica* étoit ſoutenuë par d'autres inſtrumens qui ſervoient apparemment de baſſe continuë à ſon chant.

Ce qui paroîtra ſurprenant, c'eſt que ces Comédiens qui entreprenoient de repréſenter des piéces ſans parler, ne pouvoient pas s'aider des mouvemens du viſage dans leur déclamation. Qu'on me permette cette phraſe. Il falloit qu'ils euſſent de l'expreſſion de reſte. Mais il eſt toujours conſtant qu'ils joüoient maſquez, ainſi que les autres Comédiens. Lucien dit dans ſon Traité de la danſe, que le maſque du Pantomime n'avoit pas une bouche béante, comme les maſques des Comédiens ordinaires, & qu'il étoit beaucoup plus agréable. Macrobe raconte que Pylade ſe fâcha un jour qu'il joüoit le rôle d'Hercule furieux, de ce que les ſpectateurs trouvoient à redire à ſon geſte trop outré ſuivant leur ſentiment. Il leur cria donc, après avoir ôté ſon maſque : Fous que vous êtes, je repréſente

(*a*) *Caſſiod. epiſt.* 51. *lib.* 4.

un plus grand fou que vous. Macrobe (*a*) rapporte encore dans le même endroit d'autres traits de ce fameux Inſtituteur des Pantomimes.

Il eſt à croire que ces Comédiens commencerent d'abord par exécuter, à leur maniere, les ſcénes des Tragédies & des Comédies, qui s'appelloient des Cantiques. Je fonde cette conjecture ſur deux raiſons. La premiere, eſt que les Ecrivains de l'antiquité, qui ont vêcu avant Apulée, ne parlent point, autant qu'il m'en ſouvient, de piéces dramatiques exécutées par une troupe de Comédiens Pantomimes. Ils ne font mention que de Monologues ou de Cantiques *danſez* par ces Comédiens muets. Nous trouvons même dans l'ouvrage de Lucien, qui vient d'être cité, qu'un étranger voyant cinq habits préparez pour un même Pantomime qui devoit joüer ſucceſſivement cinq rôles différens, demanda ſi la même perſonne les porteroit tous cinq. Il ſemble qu'il n'y auroit pas eu lieu à faire cette queſtion, ſi l'on avoit vu deſlors des troupes de Comédiens Pantomimes. La ſeconde raiſon, c'eſt que vraiſemblablement la choſe a dû arriver ainſi.

(*a*) *Macrob. Saturn. lib.* 2. *cap.* 7.

Il aura fallu que les premiers Pantomimes, pour être goûtez par les spectateurs, s'en fissent entendre; & nos Comédiens, pour être plus aisément entendus, auront commencé par exécuter, en déclamation muette, les plus belles scénes des piéces dramatiques les plus connuës. S'il se formoit des Pantomimes à Paris, ne conçoit-on pas qu'ils débuteroient par exécuter dans leur jeu muet les belles scénes du Cid & des autres piéces les plus connuës, en choisissant celles où l'action demande que le Comédien prenne plusieurs attitudes singulieres, qu'il fasse plusieurs gestes faciles à remarquer, & qu'on puisse reconnoître aisément, quand on les voit faire sans entendre le discours dont ils sont l'accompagnement naturel. Ils débuteroient, par exemple, en représentant la scéne qui se passe entre Mercure & Sosie, dans le premier Acte d'Amphitrion. Si les Pantomimes vouloient exécuter les scenes de nos Opera, ils débuteroient par la derniere scéne du quatriéme Acte de Roland, où ce Héros devient furieux.

Peut-être fut ce du tems de Lucien même qu'il se forma des troupes complettes de Pantomimes, & qu'ils com-

mencerent à joüer des piéces suivies. Apulée qui a pû voir Lucien, nous rend un compte exact de la représentation du Jugement de Paris, faite par une troupe de Pantomimes. (*a*) On voit dans ce récit curieux que Junon, Pallas & Venus parlerent l'une après l'autre à Paris, & qu'elles lui firent les promesses que tout le monde sçait, en s'expliquant par des gestes & par des démonstrations concertées avec les instrumens qui les accompagnoient. Apulée remarque même plusieurs fois, que c'étoit en gesticulant qu'elles se faisoient entendre *nutibus*, ou *gestibus*. Apulée dit, en parlant de Junon : *Hæc puella varios modulos concinente tibiâ, præ cæteris quietâ & inaffectatâ gesticulatione, nutibus honestis pastori pollicetur, si sibi præmium decoris addixisset, & sese regnum totius Asiæ tributuram.* Pour Minerve : *Hæc inquieto capite & oculis in aspectum minacibus citato & intorto genere gesticulationis alacer, demonstrabat Paridi, si sibi formæ victoriam tradidisset, fortem trophæisque bellicis inclytum suis adminiculis futurum.* Quant à Venus : *Sensim annutante capite cæpit incedere, mollique tibiarum sono delicatis respondere gestibus, & non nunquam*

(*a*) *Apul. Met. lib.* 10.

ſaltare ſolis oculis. Hæc ut primum ante conſpectum judicis facta eſt niſu brachiorum polliceri videbatur, &c. Chaque Déeſſe avoit encore ſa ſuite particuliere & compoſée de pluſieurs Acteurs.

Comme les Pantomimes étoient diſpenſéez de rien prononcer; & comme ils n'avoient que des geſtes à faire, on conçoit aiſément que toutes leurs démonſtrations étoient plus vives, & que leur action étoit beaucoup plus animée que celle des Comédiens ordinaires. Ces derniers ne pouvoient dans les Dialogues donner à la geſticulation qu'une partie de leur attention & de leurs forces, parce qu'alors ils parloient eux-mêmes, & qu'ils étoient obligez dans les Monologues où ils ne parloient pas, à faire tomber en cadence leur jeu muet avec la récitation de celui qui prononçoit pour eux. Le Pantomime au contraire étoit entiérement le maître de ſon action, & ſon unique ſoin étoit de rendre intelligiblement ce qu'il vouloit exprimer. Auſſi Caſſiodore appelle-t'il les Pantomimes, des hommes dont les mains diſertes avoient, pour ainſi dire, une langue au bout de chaque doigt. Des hommes qui parloient en gardant le ſilence, & qui ſçavoient faire un ré-

cit entier sans ouvrir la bouche. Enfin des hommes que Polymnie, la Muse qui présidoit à la musique, avoit formez, afin de montrer qu'il n'étoit pas besoin d'articuler des mots pour faire entendre sa pensée. C'est ainsi qu'il s'en explique dans la lettre qu'il écrit au nom de Théodoric Roi des Ostrogots, à Simmaque Préfet de Rome, pour lui ordonner de faire réparer le théâtre de Pompée aux dépens de ce Prince. Cassiodore, après y avoir parlé des Tragédies & des Comédies qui se représentoient sur ce théâtre, ajoute donc : *(a) Orchestarum loquacissima manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polymnia reperisse narratur, ostendens homines posse sine oris afflatu velle suum declarare.*

Si l'on en croit Martial & quelques autres Poëtes, les Pantomimes faisoient des impressions prodigieuses sur les spectateurs. On sçait les vers de Juvenal

Chironomum Ledam molli saltante Bathyllo
Tuccia, &c.

Mais la plûpart de ces passages sont tels qu'on ne sçauroit les citer même en Latin. D'ailleurs les Poëtes sont suf-

(a) Variar. epist. lib. 4. epist. 51.

pects d'exagération. Ainsi contentons-nous de citer les Ecrivains en prose.

Seneque le pere qui exerçoit une profession des plus graves qui fussent de son tems, confesse que son goût pour les représentations des Pantomimes, étoit une véritable passion. Pour citer ma folie, ce sont ses termes, Pylade n'étoit plus le même Acteur dans le Comique, ni Bathylle dans le Tragique. Quand Seneque dit ce qu'on vient de lire, il parle de la difficulté qu'il y a de réussir dans plusieurs professions. (a) *Et ut ad morbum te meum vocem, Pylades in Comœdia, Bathyllus in Tragedia multùm à se aberant.* Lucien dit qu'on pleuroit aux représentations des Pantomimes, comme à celles des autres Comédies.

L'art des Pantomimes auroit eu plus de peine à réussir parmi les Nations Septentrionales de l'Europe, dont l'action naturelle n'est pas fort éloquente, ni assez marquée pour être reconnuë bien facilement, lorsqu'on la voit sans entendre le discours dont elle doit être l'accompagnement naturel. La copie est toujours moins animée que son original. Mais, comme nous l'avons obser-

(b) *Seneq. in Controv.* 2.

vé déja, les conversations de toute espéce sont plus remplies de démonstrations, elles sont bien plus parlantes aux yeux, s'il est permis d'user de cette expression, en Italie que dans nos contrées. Un Romain qui veut bien quitter la gravité de son maintien étudié, & qui laisse agir sa vivacité naturelle, est fertile en gestes, il est fécond en démonstrations, qui signifient presque autant que des phrases entiéres. Son action rend intelligible bien des choses que notre action ne feroit pas deviner; & ses gestes sont encore si marquez, qu'ils sont faciles à reconnoître, lorsqu'on les revoit. Un Romain qui veut parler en secret à son ami d'une affaire importante, ne se contente pas de ne se point mettre à portée d'être entendu, il a encore la précaution de ne se point mettre à portée d'être vu, craignant avec raison que ses gestes & que les mouvemens de son visage ne fissent deviner ce qu'il va dire.

On remarquera que la même vivacité d'esprit, que le même feu d'imagination, qui fait faire par un mouvement naturel des gestes animez, variez, expressifs & caractérisez, en fait encore comprendre facilement la signification

lorſqu'il eſt queſtion d'entendre le ſens des geſtes des autres. On entend facilement un langage qu'on parle. Mais le langage des muets du Grand Seigneur, que leurs compatriotes n'ont pas de peine à comprendre, & qui leur ſemble un langage diſtinctement articulé, ne paroîtroit qu'un bourdonnement confus aux peuples du Nord de l'Europe. Joignons à ces remarques la réflexion qu'on fait ordinairement, qu'il y a des nations dont le naturel eſt plus ſenſible que celui d'autres nations, & l'on n'aura pas de peine à comprendre que des Comédiens qui ne parloient point, puſſent toucher infiniment des Grecs & des Romains, dont ils imitoient l'action naturelle.

J'alléguerai comme une eſpéce de preuve de ce que je viens d'avancer, le livre d'un Auteur Italien, Giovanni Bonifacio, intitulé, l'*Arte de' Cenni*, ou l'art de s'expliquer par ſignes. On ne voit pas, en liſant cet ouvrage, que ſon Auteur ait ſçu que les Pantomimes des anciens ſe fiſſent entendre ſans parler, cependant la choſe lui a paru poſſible. C'eſt ce qui lui a fait compoſer un volume *in-quarto* de plus de ſix cens pages, & diviſé en deux Parties. Il enſei-

gne dans la premiere la méthode de dire ce qu'on veut par ſignes & par geſtes, & il montre dans la ſeconde Partie l'utilité de ce langage muet. Ce livre fut imprimée à Vicenze en mil ſix cens ſeize. (*a*)

Je reviens aux Auteurs de l'antiquité qui parlent du ſuccès des repréſentations que faiſoient les Pantomimes.

Lucien (*b*) ſe déclare lui-même zélé partiſan de l'art des Pantomimes, & l'on ſent qu'il avoit du plaiſir à raconter les faits qui pouvoient faire honneur à cet art. Il dit entre autres choſes, qu'un Philoſophe Cinique traitoit de badinage puérile l'art de ces Comédiens muets, & qu'il le définiſſoit un Recueil des geſtes que la muſique & l'appareil de l'exécution faiſoient paſſer. Mais un Pantomime de la Cour de Néron, pour montrer à ce Philoſophe qu'il avoit tort, exécuta devant lui en déclamation muette & ſans aucun acccompagnement, les amours de Mars & de Venus. Le Cinique fut obligé de tomber d'accord que l'art du Pantomime étoit un art réel. Lucien raconte encore qu'un Roi des environs du Pont-Euxin, qui ſe trouvoit à Rome ſous le regne de

(*a*) *Chez Groſſi.* (*b*) *Lucian in Orcheſi.*

Comique, des scénes muettes que tout le monde entendoit. Quoique Roger n'ouvrît point la bouche, on comprenoit sans peine tout ce qu'il vouloit dire. Quel apprentissage Roger avoit-il fait en comparaison de celui que faisoient les Pantomimes des anciens? Roger sçavoit-il seulement qu'il y eût jamais eu un Pylade & un Bathylle.

Il y a environ vingt ans qu'une Princesse, qui joint à beaucoup d'esprit naturel, beaucoup de lumieres acquises, & qui a un grand goût pour les spectacles, voulut voir un essai de l'art des Pantomimes anciens, qui pût lui donner une idée de leurs représentations plus certaine que celle qu'elle en avoit conçuë en lisant les Auteurs. Faute d'Acteurs instruits dans l'art dont nous parlons, elle choisit un Danseur & une Danseuse, qui véritablement étoient l'un & l'autre d'un génie supérieur à leur profession, & pour tout dire, capables d'inventer. On leur fit donc représenter, en gesticulant sur le théâtre de Sceaux, la scéne du quatriéme Acte des Horaces de Corneille, dans laquelle le jeune Horace tuë sa sœur Camille, & ils l'exécuterent au son de plusieurs instrumens qui joüoient un chant composé sur les paroles de cette

ſcéne, qu'un habile homme (*a*) avoit miſes en muſique, comme ſi l'on eût dû les chanter. Nos deux Pantomimes novices s'animerent ſi bien réciproquement par leurs geſtes & par leurs démarches, où il n'y avoit point de pas de danſe trop marquez, qu'ils en vinrent juſqu'à verſer des larmes. On ne demandera pas s'ils toucherent les ſpectateurs. Nous ſçavons auſſi que les Chinois ont encore aujourd'hui des Comédiens, qui comme les Pantomimes, joüent ſans parler, & que les Chinois aiment beaucoup ces Comédiens. Les danſes des Perſans ne ſont-elles pas des ſcénes de Pantomimes?

Ce qui eſt certain, c'eſt que l'art des Pantomimes charma les Romains dès ſa naiſſance, qu'il paſſa bien-tôt dans les Provinces de l'Empire les plus éloignées de la Capitale, & qu'il ſubſiſta auſſi longtems que l'Empire. L'Hiſtoire des Empereurs Romains fait mention plus ſouvent des Pantomimes fameux que des Orateurs célébres. Les Romains étoient épris des ſpectacles, comme on le voit dans le Traité de la Muſique qui eſt dans les Œuvres de Plutarque. *Tous ceux qui ſe mettent à la Muſique, ſe donnent à la Théâtrale pour délecter.* Or les Romains

(*a*) M. Mouret.

préféroient les repréſentations des Pantomimes à celles des autres Comédiens.

Nous avons vu que cet art avoit commencé ſous Auguſte. Il plaiſoit beaucoup à ce Prince, & Bathylle enchantoit Mécénas. Dès les premieres années du regne de Tibere, le Sénat fut obligé de faire un réglement pour défendre aux Sénateurs de fréquenter les Ecoles des Pantomimes, & aux Chevaliers Romains de leur faire cortége dans les ruës. On n'avoit pas fait ce réglement ſans néceſſité. *Ne Domos Pantomimorum Senator introïret, ne egredientes in publicum Equites Romani cingerent*, dit Tacite. (*a*)

Quelques années après il fallut chaſſer de Rome les Pantomimes. (*b*) L'extrême paſſion que le peuple avoit pour leurs repréſentations, donnoit lieu de tramer des cabales pour faire applaudir l'un plutôt que l'autre, & ces cabales devenoient des factions. Nous voyons même dans une Lettre de Caſſiodore (*c*) que les Pantomimes avoient pris des livrées différentes, à l'imitation de ceux qui conduiſoient les chariots dans les courſes du Cirque. Les uns s'appellerent les Bleus; & les autres, les Verds, &c.

(*a*) *Tacit. Ann. lib. pr.* (*b*) *Ibid. lib. pr.*
(*c*) *Variar. ep. lib. pr. ep.* 20.

théâtres dans toutes les maiſons. Les maris & les femmes ſe diſputent à qui leur donnera le haut du pavé. (*a*) *At quanta cum cura laboratur ne alicujus Pantomimi nomen intercidat. Stant per ſucceſſores Pyladis & Bathylli domus. Harum artium multi diſcipuli ſunt multique doctores. Privatim urbe tota ſonat pulpitum. Mares uxoreſque contendunt, uter det latus illis.*

L'équivoque affecté qui ſe trouve dans les derniers mots de ce paſſage, s'explique, par ce que Tertullien dit de la paſſion effrénée que les hommes & les femmes avoient alors pour les Pantomimes. (*b*) *Quibus viri animas, fœminæ aut illi etiam corpora ſua ſubſternunt.* On peut ajouter à cela ce que dit Galien dans ſes pronoſtics : qu'ayant été appellé pour voir une femme de condition attaquée d'une maladie extraordinaire, il découvrit par les altérations qui ſurvinrent dans la malade, quand on parla d'un certain Pantomime devant elle, que ſon mal venoit uniquement de la paſſion qu'elle avoit conçuë pour lui, & des efforts qu'elle faiſoit pour la cacher.

Les Pantomimes furent encore chaſſez de Rome ſous Néron & ſous quel-

(*a*) *Nat. Quaſt. lib. 7. cap. 32.*
(*b*) *Tertull. de Spect.*

ques autres Empereurs ; mais, comme nous l'avons déja dit, leur exil ne duroit pas longtems, parce que le peuple ne pouvoit plus se passer d'eux, & parce qu'il survenoit des conjonctures où le Souverain qui croyoit avoir besoin de la faveur de la multitude, cherchoit à faire des actions qui lui fussent agréables. Par exemple, Domitien les avoit chassez, & Nerva son successeur les fit revenir, quoiqu'il ait été un des plus sages Empereurs. Nous voyons aussi que le peuple fatigué des désordres ausquels les Pantomimes donnoient lieu, demanda lui-même quelquefois leur expulsion avec autant d'empressément qu'il demandoit leur retour en d'autres tems. *Neque à te minore concentu ut tolleres Pantomimos quam à patre tuo ut restitueret exactum est*, dit Pline le jeune, en parlant à Trajan.

Quelques Auteurs modernes ont cru que Néron avoit chassé de Rome tous les Comédiens, parce que Tacite, en racontant l'expulsion des Pantomimes, use du mot général dont on se servoit pour désigner ceux qui joüoient sur le théâtre. Il chassa d'Italie tous les Histrions, dit Tacite, c'étoit l'unique moyen d'empêcher les tumultes qui naiss-

soient au théâtre. (*a*) *Non aliud remedium repertum est, quàm ut Histriones Italiâ pellerentur.* Mais on peut faire voir qu'il n'y eut alors que les Pantomimes de chassez, & que Tacite par une négligence excusable en un pareil sujet, a mis le nom du genre pour le nom d'une de ses espéces. La premiere raison, c'est que Tacite, immédiatement après les mots que je viens de citer, ajoute une circonstance qui prouve bien que Néron n'avoit pas fait fermer les théâtres. Il ordonna, dit cet Historien, que dorénavant les soldats monteroient une garde au théâtre, comme ils l'avoient montée précédemment. Depuis quelque tems Néron avoit ôté cette garde pour paroître plus populaire. *Milesque theatro rursum assideret.* La seconde raison, c'est que Tacite, en parlant du retour des Histrions, dont il avoit raconté l'expulsion, les appelle Pantomimes. (*b*) *Redditi quamquam scena Pantomimi certaminibus sacris prohibebantur.*

(*a*) *Tacit. Annal. lib.* 13.
(*b*) *Ibid. lib.* 14.

SECTION XVII.

Quand ont fini les représentations somptueuses des Anciens. De l'excellence de leurs chants.

L'ART des Pantomimes, celui des Comédiens qui sçavoient exécuter la déclamation partagée en deux tâches, l'art des Compositeurs de déclamation, en un mot, plusieurs des arts subordonnez à la science de la musique, seront péris, suivant les apparences, quand les représentations somptueuses qui avoient donné l'être à la plûpart de ces arts musicaux, & qui faisoient subsister ceux qui les cultivoient, auront cessé sur le théâtre de Marcellus & sur les autres théâtres vastes & capables de contenir des milliers de spectateurs. En quel tems précisément ces théâtres magnifiques, & dont la grandeur avoit donné lieu à mettre dans la représentation des piéces dramatiques tous les rafinemens dont nous avons parlé, furent-ils abandonnez? Je réponds:

Nous voyons bien dans les ouvrages de saint Augustin, qui mourut l'an

quatre cens trente de l'Ere Chrétienne, que dès ſon tems les théâtres commençoient à ſe fermer dans la plûpart des villes de l'Empire Romain. L'inondation des nations barbares qui ſe répandoient dans tout l'Empire, ôtoit au peuple des pays déſolez le moyen de faire la dépenſe des ſpectacles. (*a*) *Niſi fortè hinc ſint tempora mala, quia per omnes civitates cadunt theatra*, dit ce Pere, en parlant de la ſituation préſente de l'Etat. Mais d'un autre côté nous voyons auſſi dans pluſieurs Lettres de Caſſiodore, qui ont été déja citées, & qui ſont écrites vers l'an de Jeſus-Chriſt cinq cens vingt, que les théâtres étoient encore ouverts à Rome un ſiécle entier après les tems dont parle S. Auguſtin. Les grands théâtres de cette Capitale n'avoient pas été fermez, ou bien on les avoit rouverts. Suivant les apparences, ils ne furent fermez pour toujours, que lorſque Rome eût été priſe & ruinée par Totila. (*b*) Ce ſac plus cruel dans toutes ſes circonſtances, que les précédens, & qui fut la cauſe qu'on vit des femmes Patriciennes mandier à la porte de leurs propres

(*a*) *De Con. ſen. lib. prim. cap.* 33.
(*b*) *En* 546.

maiſons, dont les Barbares s'étoient rendus les maîtres, eſt la véritable époque de l'anéantiſſement preſque total des lettres & des arts, que du moins on cultivoit toujours, quoique ce fût ſans beaucoup de fruit. Les grands Artiſans étoient bien diſparus depuis longtems, mais ce ne fut que dans ce temslà que les arts mêmes diſparurent. Tous les nouveaux déſaſtres qui ſuivirent de près le ſac de Rome par Totila, firent ſécher, pour ainſi dire, les plantes qu'il avoit déracinées.

Voilà quel fut le ſort du théâtre antique dans l'Empire d'Occident. Ces hommes nez plus induſtrieux que laborieux, & qui veulent toujours ſubſiſter d'un travail qui ne ſoit point pénible, ne pouvant plus vivre des profits du théâtre qui les avoit nourris juſqu'alors, ou moururent de faim, ou changerent de métier, & les perſonnes du même caractere qui vinrent après eux, exercerent leurs talens dans d'autres profeſſions.

J'interromprai ici par quelques lignes la ſuite de mon diſcours, pour expliquer en quel ſens j'ai dit que les théâtres avoient été fermez dans Rome, ſuivant toutes les apparences, quand

cette ville fût ſaccagée par Totila. J'ai voulu dire ſeulement que le théâtre de Marcellus, & les autres théâtres magnifiques furent détruits, ou devinrent inutiles par le dommage qu'ils avoient ſouffert, & que ces repréſentations ſomptueuſes qu'on y donnoit, ceſſerent ; mais je n'ai pas prétendu dire que toute repréſentation de Comédies ait ceſſée ; au contraire, je crois que dans Rome & dans les autres grandes villes qui avoient eſſuyé les mêmes malheurs que cette Capitale, on commença, dès que les tems furent redevenus moins orageux, à joüer des piéces de théâtre, mais ſans l'appareil ancien. Par une révolution ordinaire dans le monde, la ſcéne ſi ſomptueuſe dans le douziéme ſiécle de la fondation de Rome, ſera redevenuë dans le treiziéme ſiécle de cette Ere, auſſi ſimple qu'elle l'étoit au commencement de ſon cinquiéme ſiécle. Elle ſera redevenuë dans l'état où Livius Andronicus l'avoit trouvée.

Nous avons une preuve ſenſible dans les Capitulaires de nos Rois de la ſeconde race, pour montrer que de leur tems il y avoit des Comédiens de profeſſion qui joüoient des piéces de théâtre. C'eſt qu'ils y ont renouvellé la loi du Code

N vj

Théodosien, laquelle défendoit toute sorte de profanation sur la scéne. *Nous condamnons*, disent les Capitulaires, *à peine afflictive & à l'exil, les Comédiens qui oseront paroître sur le théâtre, revêtus des habits que portent les Prêtres, les Religieux, les Religieuses, & toutes les personnes Ecclésiastiques.* (a) *Si quis ex scenicis vestem Sacerdotalem aut Monasticam, vel mulieris Religiosæ, vel qualicumque Ecclesiastico statu similem indutus fuerit, corporali pœna subsistat, & exilio tradatur.*

Les Comédiens auroient dû dans tous les tems s'interdire à eux-mêmes cette profanation. Cependant notre Roi Charles IX. fut encore obligé de la défendre dans l'édit qu'il publia en mil cinq cens soixante & un, sur les cahiers & *doléances* des Etats généraux assemblez dans Orléans. L'article vingt-quatriéme de cet Edit, porte : *Défendons à tous Joüeurs de Farces, Bâteleurs & autres semblables, de joüer ausdits jours de Dimanches & Fêtes aux heures du service divin, se vêtir d'habits Ecclésiastiques, joüer choses dissoluës & de mauvais exemple, à peine de prison & punition corporelle.* Ce qui prouve que,

(a) *Baluz. Capitul. tom. prim. p.* 906.

cette Loi ne fut point exactement observée, c'est qu'elle fut renouvellée dans l'Edit que publia le Roi Henri III. sur les remontrances des Etats généraux assemblez à Blois en mil cinq cens soixante & seize. On auroit aujourd'hui peine à le croire, ces loix si sages ne furent point encore observées. Voici ce qu'on trouve à ce sujet dans un livre intitulé : *Remontrances très-humbles au Roi de France & de Pologne Henri III. du nom*, imprimé en mil cinq cens quatre-vingt-huit, & à l'occasion des Etats généraux que ce Prince venoit de convoquer, & qu'on appelle communément, *les seconds Etats de Blois*, parce qu'ils furent encore tenus dans cette ville.

« Il y a encore un autre grand mal « qui se commet & tolere principale- « ment en votre ville de Paris aux jours « des Dimanches & Fêtes, lequel est « d'autant plus grand préjudice à l'hon- « neur de Dieu & à la sanctification de « ses Fêtes, qu'aucun autre, & qui est « plein d'un si grand abus, que je l'es- « time avec les plus sages, suffisant « pour attirer les malédictions de Dieu « sur vous & sur votre Royaume, spécia- « lement sur ladite ville de Paris, où «

» telle méchanceté est plus autorisée
» qu'en un autre lieu de votre Royau-
» me. Ce sont les jeux & spectacles pu-
» blics qui se font lesdits jour de Fêtes
» & Dimanches, tant par des étrangers
» Italiens que par des François, & par-
» dessus tous ceux qui se font en une
» cloaque & maison de Satan nommée
» l'Hôtel de Bourgogne, par ceux qui
» abusivement se disent confreres de
» la Passion de Jesus-Christ. En ce lieu
» se donnent mille assignations scan-
» daleuses au préjudice de l'honnêteté
» & pudicité des femmes, & à la ruine
» des familles de pauvres artisans, des-
» quels la salle basse est toute pleine,
» & lesquels plus de deux heures avant
» le jeu, passent leur tems en devis im-
» pudiques, en jeu de dez, en gour-
» mandises & yvrognerie tout publi-
» quement, d'où deviennent plusieurs
» querelles & batteries. Sur l'échaffaut
» on y dresse des autels chargez de
» croix & ornemens Ecclésiastiques;
» l'on y représente les Prêtres revêtus
» de surplis, même aux farces impu-
» diques, pour y faire des mariages de
» risées. L'on y lit le texte de l'Evan-
» gile en chant Ecclésiastique, pour,
» par occasion, y rencontrer un mot à

plaisir qui sert au jeu : & au surplus, il «
n'y a farce qui ne soit ordre, sale & «
vilaine au grand scandale de la jeu- «
nesse qui y assiste. » C'est trop nous
écarter de notre sujet, & retournons
aux théâtres qui subsistoient à Rome,
avant qu'elle eût été dévastée par les
Barbares.

On voit par un passage d'Ammien Marcellin que le nombre des personnes qui de son tems vivoient à Rome des arts qui, pour ainsi dire, montoient sur le théâtre, étoit prodigieux. Cet Historien raconte avec indignation que Rome se trouvant menacée de la famine, on avoit pris la précaution d'en faire sortir tous les étrangers, même ceux qui professoient les arts libéraux. Mais, ajoute-t'il, tandis qu'on chassoit les sçavans, comme bouches inutiles, & qu'on leur prescrivoit même un tems fort court pour sortir, on ne dit mot aux gens de théâtre, ni à tous ceux qui voulurent bien se mettre à l'abri de ce beau titre. On laissa demeurer tranquillement dans Rome trois mille *Danseuses*, & autant d'hommes qui joüoient dans les chœurs, ou de Professeurs en arts musicaux. Qu'on juge par-là combien étoit prodigieux le nombre des gens de théâtres

qui pouvoient être à Rome aux tems de Dioclétien & du grand Constantin. (a) *Postremò ad id indignitatis est ventum, ut cum peregrini ob formidatam non ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe præcipites; sectatoribus disciplinarum liberalium impendio, paucis sine respiratione ulla extrusis, tenerentur Mimarum asseclæ veri, quique id simularunt ad tempus, & tria millia saltatricum ne interpellata quidem, cum Choris totidemque remanerent Magistris.* Quand il y avoit un si grand nombre de personnes qui faisoient leur profession des arts musicaux, faut il s'étonner que les anciens eussent tant de méthodes & tant de pratiques relatives à la science de la Musique, lesquelles nous n'avons pas. C'est la multitude des Artisans qui font profession d'un certain art, qui lui donne de l'étenduë, & qui est cause qu'il se subdivise en plusieurs arts particuliers.

La science de la musique subsista bien après la clôture des théâtres, mais le plus grand nombre des arts musicaux périt donc pour toujours. Je ne sçache pas même qu'il nous soit resté aucun monument de la musique rithmique,

(a) *Amm. Marcell. hist. lib.* 14.

de l'organique, de l'hypocritique & de la métrique. Nous retrouvons les regles de la musique poëtique dans les vers des anciens, & je crois que l'Eglise peut bien nous avoir conservé quelques-unes de leurs mélopées, dans le chant de son Office.

Parmi les réponses aux questions des Chrétiens, ouvrage attribué à S. Justin martyr, qui vivoit dans le second siécle, on en trouve une qui décide (*a*) que les fidéles pouvoient employer à chanter les loüanges de Dieu, des airs composez par les Payens pour des usages profanes, à condition qu'on exécutât cette musique avec modestie comme avec décence. Ce passage peut s'expliquer par ce que dit saint Augustin dans un des discours qu'il prononça aux Anniversaires du martyre de saint Cyprien. (*b*) *Aliquando ante annos non valdè multos etiam istum locum invaserat petulantia saltatorum, istum tam sanctum locum ubi jacet tam sancti martyris corpus. Per totam noctem canebantur hic nefaria & canentibus saltabatur.* Les circonstances du tems & du lieu font voir que ce passage doit s'entendre des

(*a*) *Quæst.* 107.
(*b*) *Aug. serm.* 311. *in Natal. divi Cypriani.*

Chrétiens. D'ailleurs ce fut l'Evêque qui fit cesser le désordre. » Il n'y a pas » encore longtems, c'est la traduction » du Latin, que les *Danseurs* osoient » venir exercer leur art dans ce lieu si » respectable, & jusques sur le tombeau » de notre saint Martyr. Durant toute » la nuit on y chantoit des airs profa-» nes, & les Gesticulateurs y décla-» moient. » Apparemment que quelque Chrétien avoit mis en vers la passion de saint Cyprien, & qu'on exécutoit ce poëme sur son tombeau, de la même maniere qu'on exécutoit les piéces profanes sur le théâtre. Ainsi ce que Justin ne veut pas, c'est qu'en chantant dans les Eglises les airs composez par les Payens, on les y déclame, il veut qu'on les chante sans faire aucun geste.

Quoiqu'il en soit, l'Office de l'Eglise contient plusieurs Hymnes composées avant le sac de Rome par Totila. Toute Hymne se chantoit. *Si non cantatur, non est Hymnus*, dit Isidore. Or comme les chants de ces Hymnes sont les mêmes dans tous les Offices, il est raisonnable de penser que ces chants furent composez dans les tems où ces Hymnes furent faites. Poursuivons cette matiere.

L'Office Ambroſien qui ſe chante encore dans pluſieurs Egliſes, eſt composé ou reglé par ce Saint, mort cent cinquante ans avant le ſac de Rome par Totila. Lorſque cet événement arriva, ſaint Grégoire le Grand, le même qui a composé ou reglé l'office & le chant Grégorien qui ſont encore en uſage dans un très-grand nombre d'Egliſes catholiques, étoit déja né. Ces Saints ne créerent pas une nouvelle muſique pour composer ceux des chants de leur office qu'ils firent, lorſqu'ils reglerent ces offices: car il paroît par la maniere dont s'expliquent les Auteurs contemporains, qu'ils admirent dans les Egliſes pluſieurs chants dont on ſe ſervoit déja. Mais tous ces chants, ſoit qu'ils ayent été composez avant ſaint Grégoire, ſoit qu'ils ayent été faits de ſon tems, peuvent toujours ſervir à donner une idée de l'excellence de la muſique des anciens. Si dans mille ans d'ici les chants profanes qui ſont composez depuis quatre-vingt ans, étoient perdus, & ſi les chants d'Egliſe qui ſe ſont faits depuis le même tems, s'étoient conſervez, ne pourroit-on pas alors ſe faire une idée de la beauté de nos chants profanes ſur celles de nos chants d'E-

glise. Quoique le caractere de ces chants soit différent, ne reconnoît-on pas l'Auteur d'Armide dans le *Dies iræ* de Lulli? Ce qui est de certain c'est que tous les connoisseurs admirent la beauté de la Préface & de plusieurs autres chants de l'Office Grégorien, quoique, comme nous l'avons remarqué dès le commencement de cette troisiéme partie, il s'éloigne beaucoup moins de la déclamation naturelle, que ne s'en éloignent nos chants musicaux.

Je reviens au sujet de tant de discussions, je veux dire à l'usage de composer & d'écrire en notes la déclamation qui avoit lieu autrefois.



SECTION XVIII.

Réflexions sur les avantages & sur les inconvéniens qui résultoient de la déclamation composée des Anciens.

DEUX raisons me font croire qu'il y avoit plus d'avantage que d'inconvénient dans l'usage dont il est ici question, & que c'étoit l'expérience, laquelle avoit fait préférer par les anciens la déclamation composée à la déclamation arbitraire. Premiérement l'usage des anciens épargnoit aux Comédiens tous les contre-sens que les plus intelligens donnent quelquefois aux vers qu'ils récitent sans les bien entendre. Secondement un habile Compositeur de déclamation suggéroit souvent aux Comédiens des expressions & des beautez qu'ils n'étoient point toujours capables de trouver par eux mêmes. Ils n'étoient pas tous aussi *doctes* que Roscius. C'est l'épithéte que lui donnoit Horace.

On sçait avec quel succès la Chanmeslé récita le rôle de Phédre, dont

Racine lui avoit enseigné la déclamation vers par vers. Despréaux en daigna parler, & notre scéne a même conservé quelques vestiges ou quelques restes de cette déclamation qu'on auroit pû écrire, si l'on avoit eu des caracteres propres pour cela, tant il est vrai que le bon se fait remarquer sans peine dans toutes les productions dont on peut juger par sentiment, & qu'on ne l'oublie pas, quoiqu'on n'ait point pensé à le retenir.

Enfin une Tragédie dont la déclamation seroit écrite en notes, auroit le même mérite qu'un Opéra. Des Acteurs médiocres pourroient l'exécuter passablement. Ils ne pourroient plus faire la dixiéme partie des fautes qu'ils font, soit en manquant les tons, & par conséquent l'action propre aux vers qu'ils récitent, soit en mettant du pathétique dans plusieurs endroits qui n'en sont pas susceptibles. Voilà ce qui arrive tous les jours sur les théâtres modernes, où des Comédiens, dont quelques-uns n'ont jamais étudié même leur métier, composent à leur fantaisie la déclamation d'un rôle dont souvent ils n'entendent pas plusieurs vers.

En second lieu, quand bien même chaque Comédien pris en particulier se-

roit auſſi capable de compoſer la déclamation d'une Tragédie qu'un maître de l'art, il ſeroit encore vrai de dire que la déclamation d'une piéce qui auroit été compoſée d'un bout à l'autre par une ſeule perſonne, devroit être & mieux conduite & mieux ménagée qu'une déclamation où chaque Acteur récite ſon rôle à ſa mode. Cette déclamation arbitraire auroit mis ſouvent Roſcius hors de meſure. A plus forte raiſon doit-elle déconcerter quelques-uns de nos Comédiens, qui ne s'étant guéres aviſez d'étudier la diverſité, les intervalles, & s'il eſt permis de s'expliquer ainſi, la ſimpathie des tons, ne ſçavent comment ſortir de l'embarras où le défaut de concert les jette très-ſouvent. Or il eſt auſſi facile de concerter différens rôles qui doivent être récitez alternativement, en rédigeant par écrit la déclamation de la piéce, qu'il eſt difficile de la rédiger, quand on ne l'a point miſe ſur le papier.

Auſſi voyons-nous que nos Comédiens, dont pluſieurs n'ont d'autres guides que l'inſtinct & la routine, ne ſçavent par où ſe tirer d'affaire, lorſque l'Acteur qui récite avec eux, ne finit pas ſur un ton qui leur permette de débuter par le ton auquel ils ſe ſont préparez, autant par

habitude que par réflexion.* Voilà pourquoi ils s'entr'accusent si souvent les uns les autres de réciter sur des tons vitieux, & principalement de finir mal leur *couplet*, de maniere qu'ils mettent à la gêne, disent-ils, celui qui doit prendre la parole immédiatement après eux. Ces inconvéniens n'arrivoient point lorsque la déclamation étoit notée, ou du moins ils ne pouvoient arriver que comme ils arrivent à l'Opéra, quand un Acteur chante faux. C'est-à-dire, que la faute venoit de l'Artisan, & non point de l'art qui avoit pourvu suffisamment à empêcher qu'on ne la fist.

Les Spectateurs & les Acteurs sont d'autant plus à plaindre aujourd'hui, que les Spectateurs sentent aussi-bien les fautes des Acteurs, que si l'art de la déclamation existoit encore tel qu'il étoit au tems de Quintilien, quoique les Acteurs ne puissent plus s'aider de cet art qui est péri.

Tous les arts ne sont autre chose que des méthodes reglées sur de certains principes; & quand on examine ces principes on trouve qu'ils sont des maximes formées en conséquence de plusieurs observations faites sur les effets de la nature. Or la nature produit toujours ses

ses effets, conformément aux regles qui lui ont été prescrites. Ainsi dans les choses qui doivent tomber sous notre sentiment, les effets de la nature causent toujours en nous les mêmes sensations agréables ou désagréables, soit que nous observions, soit que nous n'observions pas comment la chose arrive, soit que nous nous embarrassions de remonter jusqu'aux causes de ces effets, soit que nous nous contentions d'en joüir, soit enfin que nous ayons réduit en méthode l'art de ménager, suivant des regles certaines, l'action des causes naturelles, soit que nous ne suivions que l'instinct dans l'application que nous faisons de ces causes.

Nous ne laissons pas donc de sentir les fautes où tombent nos Comédiens, quoique nous ne sçachions pas l'art qui enseigne à ne les point faire. On va voir même dans Cicéron, que parmi ceux qui siffloient les Acteurs de son tems, dès qu'ils manquoient à la mesure, il y avoit un petit nombre de personnes qui sçussent l'art, & qui eussent pû dire précisément en quoi la faute consistoit. La plûpart ne la connoissoient que par voie de sentiment. Dans une assemblée de spectateurs, combien peu

de personnes y a-t'il, qui sçachent à fonds la musique? Cependant dès qu'un Acteur manque à la mesure, soit en allongeant, soit en abrégeant trop une syllabe, toute l'assistance se récrie d'une commune voix. (*a*) *Quotus quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paulùlum modò offensum est ut aut contractione brevius fieret, aut productione longius, theatra tota reclamant.*

Mais, me dira-t'on, nous avons plusieurs Comédiens intelligens dans leur art, & qui peuvent, en composant eux-mêmes la déclamation de leurs rôles, par rapport à leurs talens naturels, y jetter des beautez & des agrémens qu'un autre qu'eux n'y pourroit pas mettre. En second lieu, ajoutera-t'on, une déclamation composée doit ôter à des Acteurs qui seroient assujettis à la suivre, & leur feu & leur enthousiasme. Leur jeu ne sçauroit être naturel, & du moins il doit devenir froid. L'usage ancien mettoit le Comédien excellent au niveau du Comédien médiocre.

Je réponds à la premiere objection. Cet usage, il est vrai, faisoit perdre quelques beautez à un rôle déclamé

(*a*) *Cic. de Or. l.* 3.

par un Comédien excellent. Par exemple, si l'Actrice qui joüe le personnage de Pauline dans Polieucte, étoit astrainte à suivre une déclamation notée par un autre, cet assujettissement empêcheroit qu'elle ne mît dans quelques endroits de sa déclamation les beautez qu'elle peut y jetter. Mais pour me servir du même exemple, cette Actrice joüeroit également bien tout le rôle de Pauline, si ce rôle étoit composé & noté. D'un autre côté combien gagnerions-nous, si tous les rôles de Polieucte étoient composez? Qu'on songe comment les seconds rôles sont déclamez par les Acteurs qui les récitent à leur gré. Enfin dès qu'on voudra bien tomber d'accord qu'il y aura toujours sur tous les théâtres un plus grand nombre d'Acteurs médiocres, que d'excellens Acteurs, on ne pourra plus disconvenir que la perte, dont l'objection parle, ne fût compensée de maniere qu'il y auroit dix à gagner pour un que l'on perdroit.

La seconde objection, est que l'assujétissement à suivre une déclamation composée, devoit ôter aux Acteurs leur enthousiasme, & que cet assujettissement devoit par conséquent mettre de niveau

l'Acteur qui a du génie, & celui qui n'en a point. Je réponds à cette objection, qu'il en étoit de cette déclamation notée comme de la musique de nos Opéra. Le Compositeur de déclamation le plus exact & le plus intelligent laissoit encore lieu aux bons Acteurs de mettre leurs talens en évidence, & de faire sentir, non-seulement dans le geste, mais encore dans la prononciation, leur supériorité sur les Acteurs médiocres. Il est impossible de noter tous les accens, les soupirs, les adoucissemens, les inflexions, les ports & les éclats de voix, en un mot, s'il est permis de parler ainsi, l'esprit de la déclamation dont la variété des tons n'est que le corps. Dans la musique même on ne sçauroit écrire en notes tout ce qu'il faut faire pour donner au chant son expression véritable, sa force & les agrémens dont il est susceptible. On ne sçauroit écrire en notes quelle doit être précisément la vîtesse du mouvement de la mesure, quoique ce mouvement soit l'ame de la musique. Ce que tous les Musiciens, & principalement les Musiciens Italiens écrivent en lettres ordinaires à côté de la composition, pour dire si le mouvement doit être ou vif, ou bien lent, ne l'enseigne

qu'imparfaitement. Jusqu'ici, je l'ai déja dit, le véritable mouvement d'une composition n'a pû se conserver que par tradition, pour parler ainsi, car les instrumens inventez pour tâcher d'avoir, par le moyen de l'Horlogerie, le mouvement juste que les Compositeurs avoient donné à leurs airs & à leurs chants, afin de le conserver avec précision, n'ont point eu jusqu'ici un grand succès.

Ainsi l'Acteur médiocre qui chante le rôle d'Atis, ou celui de Roland, ne le chante point, comme le chante un bon Acteur, quoique tous les deux ils entonnent les mêmes notes, & qu'ils suivent la mesure de Lulli. Le bon Acteur qui sent l'esprit de ce qu'il chante, presse, ou bien rallentit à propos quelques notes, il emprunte de l'un pour prêter à l'autre ; il fait sortir de même, ou bien il retient sa voix ; il appuye sur certains endroits ; enfin il fait plusieurs choses propres à donner plus d'expression & plus d'agrément à son chant, qu'un Acteur médiocre ne fait pas, ou qu'il fait mal à propos. Chaque Acteur supplée de son fonds à ce qui n'a point pû s'écrire en notes, & il le supplée à proportion de sa capacité.

Ceux qui ont vu représenter les Opéra de Lulli qui sont devenus le plaisir des nations, lorsque Lulli vivoit encore, & quand il enseignoit de vive voix à des Acteurs dociles ces choses qui ne sçauroient s'écrire en notes, disent qu'ils y trouvoient une expression qu'ils n'y trouvent presque plus aujourd'hui. Nous y reconnoissons bien les chants de Lulli, ajoutent-ils, mais souvent nous n'y retrouvons plus l'esprit qui animoit ces chants. Les récits nous paroissent sans ame, & les airs de ballets nous laissent presque tranquilles. Ces personnes alléguent, comme une preuve de ce qu'elles disent, que la représentation des Opéra de Lulli dure aujourd'hui plus longtems, que lorsqu'il les faisoit exécuter lui-même, quoiqu'à présent elle dût durer moins de tems, parce qu'on n'y répete plus bien des airs de violon que Lulli faisoit joüer deux fois. Cela vient, selon ces personnes, car je ne suis garant de rien, de ce qu'on n'observe plus le rithme de Lulli que les Acteurs alterent, ou par insuffisance, ou par présomption.

Il est donc constant que la note des Opéra n'enseigne pas tout, & qu'elle laisse encore beaucoup de choses à faire, & que l'Acteur fait bien ou mal, suivant

qu'il est capable de les exécuter. A plus forte raison peut-on conclure que les Compositeurs de déclamation n'enseve-lissoient pas le talent des bons Acteurs.

Enfin l'assujétissement à suivre une déclamation écrite en notes, ne rendroit par les Acteurs de l'antiquité, des Acteurs froids, & par conséquent incapables de toucher le spectateur. En premier lieu, comme les Acteurs qui récitent des Opéra, ne laissent pas d'être touchez eux-mêmes en récitant; comme l'assujétissement où ils sont, de suivre la note & la mesure, ne les empêche point de s'animer, & par conséquent de déclamer avec une action aisée & naturelle, de même l'assujétissement à suivre une déclamation notée dans laquelle étoient les Acteurs des anciens, n'empêchoit pas ces Acteurs de se mettre à la place du personnage qu'ils représentoient. Cela suffit. En second lieu, & ceci détruiroit seul l'objection à laquelle je réponds, nous sçavons très-certainement que les Acteurs des anciens se touchoient autant, quoiqu'ils fussent astraints à suivre une déclamation composée, que les nôtres se touchent en déclamant arbitrairement. Quintilien dit qu'il avoit vu souvent les Histrions & les Comédiens sortir de la

ſcéne les larmes aux yeux, lorſqu'ils venoient d'y joüer des ſcénes intéreſſantes. Ils étoient touchez, donc ils faiſoient pleurer comme les nôtres. (a) *Vidi ego ſæpe Hiſtriones atque Comœdos, cum ex aliquo graviore actu perſonam depoſuiſſent, flentes adhuc, egredi.* D'ailleurs quelle différence les anciens ne mettoient-ils pas entre leurs Acteurs? Cette objection contre l'uſage de compoſer & d'écrire en notes la déclamation, auroit pû paroître conſidérable, avant qu'on connût les Opéra; mais le ſuccès de ce ſpectacle, où l'Acteur eſt aſtraint, comme nous venons de le dire, à ſuivre la note & la meſure, rend l'objection frivole. Notre expérience ſçait diſſiper en un moment bien des ombres de difficultez que le raiſonnement ſeul ne viendroit peut-être point à bout d'éclaircir. Il eſt même dangereux de hazarder à faire des raiſonnemens avant l'expérience. Il faut faire pluſieurs réflexions avant que de bien juger ſi un raiſonnement qui roule ſur des poſſibilitez, eſt ſenſé, au lieu que l'expérience met au fait dans l'inſtant. Enfin pourquoi les anciens qui connoiſſoient le mérite de la déclamation arbitraire auſſi-bien que nous, ſe ſeroient-ils

(a) *Quint. Inſt. lib. IX. cap.* 3.

déterminez, après l'expérience, en faveur de la déclamation notée?

Mais, me dira-t'on, la plûpart des gens du métier se soulevent contre l'usage de composer & d'écrire en notes la déclamation, sur la premiere exposition de cet usage. Je répondrai en premier lieu, que plusieurs personnes dignes de foi, m'ont assuré que Moliere guidé par la force de son génie, & sans avoir jamais sçu apparemment tout ce qui vient d'être exposé concernant la Musique des anciens, faisoit quelque chose d'approchant de ce que faisoient les anciens, & qu'il avoit imaginé des notes pour marquer les tons qu'il devoit prendre en déclamant les rôles qu'il récitoit toujours de la même maniere. J'ai encore oüi dire que Beaubourg & quelques autres Acteurs de notre théâtre, en avoient usé ainsi. En second lieu, on ne doit pas être surpris de ce jugement des gens du métier. L'esprit humain hait naturellement la gêne où le mettent toutes les méthodes qui prétendent l'assujettir à n'opérer que suivant certaines regles. Il ne veut pas être contraint dans ses allures, dit Montagne. Qu'on propose la discipline militaire à des Barbares qui ne la connoissent pas. Ses loix, diront-ils d'abord,

doivent ôter au courage l'impétuosité qui le fait vaincre. On sçait bien cependant que la discipline militaire soutient la valeur par les regles mêmes ausquelles elle l'assujétit. Ainsi, parce que des gens qui auront toujours déclamé, sans connoître d'autres regles que l'instinct & la routine, désapprouveront l'usage des anciens par un premier mouvement, il ne s'ensuit pas que cet usage fût mauvais. Il ne s'ensuit pas même qu'ils continuassent à le blâmer, s'ils s'étoient donné une fois la peine de réfléchir sur ses avantages & sur ses inconvéniens, pour les compenser. Peut-être même regretteront-ils qu'il n'y ait pas eu un pareil art, quand ils étoient encore dans la jeunesse, tems où l'on apprend à opérer facilement, suivant une certaine méthode.

L'attention à se conformer aux regles qu'on apprend dès l'enfance, cesse bientôt d'être une contrainte. Il semble que les regles qu'on a étudié alors, deviennent en nous une portion de la lumiere naturelle. Quintilien répond à ceux qui prétendoient que l'Orateur qui ne suivoit que sa vivacité & son enthousiasme en déclamant, devoit être plus touchant qu'un Orateur qui regloit son action &

ſes geſtes préméditez ſur les préceptes de l'art ; que c'eſt blâmer tout genre d'étude que de penſer ainſi ; & que la culture embellit toujours le naturel le plus heureux. (*a*) *Sunt tamen qui rudem illam & qualem impetus cujuſque animi tulit actionem, judicent fortiorem, ſed non alii ferè quam qui etiam in dicendo curam ſolent improbare & quidquid ſtudio paratur. Noſtro labori dent veniam, qui nihil credimus eſſe perfectum, niſi ubi natura cura juvetur.*

(*a*) *Quint. Inſt. lib.* 11. *cap.* 3.

Fin du troiſiéme Volume.





AVIS DU LIBRAIRE.

J'AI cru faire plaifir au Lecteur en imprimant ici une des dernieres Scénes de l'Andromaque de Monfieur Racine, telle qu'il la donna dans la premiere Edition de cette Tragédie faite en mil fix cens foixante-huit, & d'y joindre les trois dernieres Scénes de la *Mere en détreſſe.* C'eft le titre que Monfieur Philips a donné à fon Andromaque. Ce qui eft dit concernant ces deux Piéces dans la page 441. du fecond Volume de cet Ouvrage, peut bien avoir excité la curiofité de plufieurs perfonnes, & il leur feroit difficile de la fatisfa're, fi je ne leur en fourniffois pas ici le moyen. Les Exemplaires de la premiere Edition d' ndromaque font devenus très-rares, & les trois Scénes de l'Andromaque Angloife, n'ont

point été traduites. On m'a même conſeillé de donner avec nos deux Fragmens, une traduction de l'Epître dédicatoire & de la Préface de Monſieur Philips, deux Ecrits compoſez durant la chaleur de la guerre terminée par la Paix d'Utrecht, & je me ſuis rendu aux raiſons qui m'ont été alléguées pour m'y engager. On les devinera facilement. Les vers que M. Racine a retranchez dans les Editions poſtérieures de ſon Andromaque, ſe reconnoîtront aux guillemets que l'on y a mis.

SCENE TROISIE'ME du cinquiéme Acte de l'Andromaque de Monsieur Racine.

ORESTE, ANDROMAQUE, HERMIONNE, CLEONNE, CEPHISE, Soldats d'Oreste.

ORESTE.

MAdame, c'en est fait. » Partons en diligence.
» Venez dans mes vaisseaux goûter votre vengeance.
» Voyez cette Captive. Elle peut mieux que moi
» Vous apprendre qu'Oreste a dégagé sa foi.

HERMIONNE.

» O Dieux! C'est Andromaque?

ANDROMAQUE.

Oüi, c'est cette Princesse
» Deux fois Veuve, & deux fois l'Esclave de la Grece;
» Mais qui jusques dans Sparte ira vous braver tous,
» Puis qu'elle voit son fils à couvert de vos coups.
» Du crime de Pyrrhus complice manifeste,
» J'attens son châtiment. Car je voy bien qu'Oreste (a)
» Engagé par votre ordre à cet assassinat,
» Vient de ce triste exploit vous céder tout l'éclat,
» Je ne m'attendois pas que le Ciel en colere,
» Pust, sans perdre mon fils, accroistre ma misere,
» Et gardast à mes yeux quelque spectacle encor
» Qui fist couler mes pleurs pour un autre qu'Hector.
» Vous avez trouvé seule une sanglante voye

(a) *En s'adressant à Hermionne.*

» De ſuſpendre en mon cœur le ſouvenir de Troye ;
» Plus barbare aujourd'hui qu'Achille & que ſon fils,
» Vous me faites pleurer mes plus grands ennemis ;
» Et ce que n'avoient pû promeſſe, ni menace,
» Pyrrhus de mon Hector ſemble avoir pris la place.
» Je n'ai que trop, Madame, éprouvé ſon couroux,
» J'avois plus de ſujet de m'en plaindre que vous.
» Pour derniere rigueur, ton amitié cruelle,
» Pyrrhus, à mon Epoux, me rendoit infidelle.
» Je t'en allois punir. Mais le Ciel m'eſt témoin,
» Que je ne pouſſois pas ma vengeance ſi loin,
» Et ſans verſer ton ſang, ni cauſer tant d'allarmes ;
» Il ne t'en eût coûté peut-être que des larmes.

HERMIONNE.

» Quoy ? Pyrrhus eſt donc mort !

ORESTE.

Oüi, nos Grecs irritez
Ont lavé dans ſon ſang ſes infidélitez.
Je vous l'avois promis. Et quoique mon courage,
Se fiſt de ce complot une funeſte image,
J'ai couru vers le Temple, où nos Grecs diſperſez
Se ſont juſqu'à l'Autel dans la foule gliſſez.
Pyrrhus m'a reconnu. Mais ſans changer de face,
Il ſembloit que ma vûë excitât ſon audace,
Que tous les Grecs bravez en leur Ambaſſadeur
Duſſent de ſon Hymen relever la ſplendeur.
Enfin avec tranſport prenant ſon diadême,
Sur le front d'Andromaque il l'a poſé lui-même.
Je vous donne, a-t'il dit, ma Couronne & ma Foy ;
Andromaque, regnez ſur l'Epire & ſur moi.
Je voue à votre Fils une amitié de Pere,
J'en atteſte les Dieux, je le jure à ſa Mere.
Pour tous mes ennemis je déclare les ſiens ;
Et je le reconnois pour le Roi des Troyens.
A ces mots, qui du peuple attiroient le ſuffrage,
Nos Grecs n'ont répondu que par un cry de rage,

L'Infidelle s'eſt vu partout envelopper,
Et je n'ai pû trouver de place pour frapper.
Chacun ſe diſputoit la gloire de l'abbatre.
Je l'ai vû dans leurs mains quelque temps ſe débattre.
Tout ſanglant à leurs coups voulant ſe dérober,
Mais enfin à l'Autel il eſt allé tomber.
» Le Troyen eſt ſauvé. Mais partons le temps preſſe.
» L'Epire toſt ou tard ſatisfera la Grece :
» Cependant j'ai voulu qu'Andromaque aujourd'hui
» Honorât mon triomphe, & répondit de lui.
Du peuple épouvanté la foule fugitive
M'a laiſſé ſans obſtacle enlever ma Captive,
Et regagner ces lieux, où bien-toſt nos Amis
Viendront couverts du ſang, que je vous ai promis.

HERMIONNE.

Qu'ont-ils fait !

ORESTE.

Pardonnez à leur impatience.
Ils ont, je le vois bien, trahi votre vengeance.
Vous vouliez que ma main portât les premiers coups,
Qu'il ſentît en mourant qu'il expiroit pour vous.
Mais c'eſt moi, dont l'ardeur leur a ſervi d'exemple.
Je les ai pour vous ſeule entraînez dans le Temple,
Madame, & vous pouvez juſtement vous flatter
D'une mort, que les Grecs n'ont fait qu'exécuter.
Vous ſeule avez pouſſé les coups.....

HERMIONNE.

Tai-toi, perfide,
Et n'impute qu'à toi ton lâche Parricide.
Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur,
Va, je la déſavouë, & tu me fais horreur.
Barbare qu'as-tu fait? avec quel furie
As-tu tranché le cours d'une ſi belle vie?
Avez-vous pû, cruels, l'immoler aujourd'hui,
Sans que tout votre ſang ſe ſoulevât pour lui?

Mais parle. De ſon ſort qui t'a rendu l'arbitre ?
Pourquoi l'aſſaſſiner ? Qu'a-t'il fait ? A quel titre ?
Qui te l'a dit ?

ORESTE.

O Dieux ! Quoi ne m'avez-vous pas
Vous-même, ici, tantôt, ordonné ſon trépas ?

HERMIONNE.

Ah ! Falloit-il en croire une Amante inſenſée ?
Ne devois-tu pas lire au fond de ma penſée ?
Et ne voyois-tu pas dans mes emportemens,
Que mon cœur démentoit ma bouche à tous momens ?
Quand je l'aurois voulu falloit-il y ſouſcrire ?
N'as-tu pas dû cent fois te le faire redire,
Toi-même avant le coup me venir conſulter,
Y revenir encore, ou plutôt m'éviter ?
Que ne me laiſſois-tu le ſoin de ma vengeance ?
Qui t'amene en des lieux, où l'on fuit ta préſence ?
Voilà de ton amour le déteſtable fruit.
Tu m'apportois, Cruel, le malheur qui te ſuit.
C'eſt toi, dont l'Ambaſſade à tous les deux fatale,
L'a fait pour ſon malheur pancher vers ma Rivale.
Nous le verrions encor nous partager ſes ſoins,
Il m'aimeroit peut-être, il le feindroit du moins.
Adieu. Tu peux partir. Je demeure en Epire.
Je renonce à la Grece, à Sparte, à ſon Empire,
A toute ma Famille. Et c'eſt aſſez pour moi,
Traitre, qu'elle ait produit un monſtre comme toi.
» Allons, Madame, allons. C'eſt moi qui vous délivre.
» Pyrrhus ainſi l'ordonne, & vous pouvez me ſuivre.
» De nos derniers devoirs allons nous dégager.
» Montrons qui de nous deux ſçaura mieux le vanger.

EPITRE DEDICATOIRE
à Madame la Duchesse de Montaigu.

MADAME,

Deux raisons m'ont fait croire que je devois prendre la liberté de vous dédier cet Ouvrage. Son orignal a toujours passé pour une des meilleures Tragédies Françoises, & le sexe de celui de ses personnages qui nous intéresse davantage, ainsi que les principaux événemens de tout le Poëme, semblent lui donner droit de prétendre à la protection d'une Dame du premier rang. Les caractéres élevez des premiers Acteurs de cette Tragédie, les noms qu'ils ont sans cesse dans la bouche, qui sont des plus célébres de l'antiquité, m'ont encore confirmé dans le dessein de mettre à sa tête le nom de la fille d'un homme qui par une longue suite de glorieuses actions faites en servant sa patrie, ou, pour parler plus exactement, au service de l'Europe, s'est acquis une réputation supérieure à celle de tous les Généraux de son siécle, & égale à celle des plus grands Capitaines des siécles passez ; le nom du Duc de Malboroug votre pere,

PREFACE.

De la Tragédie intitulé : *la Mere en détresse.*

ON ne ſçauroit employer que deux ſtyles dans tous les ouvrages d'eſprit, ſoit qu'on écrive en proſe, ſoit qu'on écrive en vers ; le ſtyle ſimple, aiſé & naturel, ou le ſtyle pompeux & gonflé, pour ainſi dire, par une abondance exceſſive de figures. La plûpart des Auteurs, faute d'avoir une idée claire du ſublime, affectent ce ſtyle empoulé. Mais le ſublime ne conſiſte point dans un enchaînement d'hyperboles, de métaphores bizarres & d'expreſſions hazardées. Il conſiſte à imaginer avec juſteſſe les ſentimens qui conviennent aux perſonnes que l'on fait parler, comme à rendre ces ſentimens avec des termes nobles, mais employez dans leur ſignification naturelle. Jamais ces ſentimens ne ſont plus touchans, que lorſqu'ils ſont exprimez avec le plus de ſimplicité. Le ſublime qui ſubjugue les hommes, eſt auſſi peu compatible avec l'affectation,

que le peut être le véritable Héroïſme.

Voilà ce qui m'a déterminé à écrire ma piéce en un ſtyle ſi différent de celui de la plûpart de nos Tragédies ; & je l'ai entrepris d'autant plus volontiers que j'avois l'avantage d'être guidé dans cette nouvelle route par un conducteur dont les ouvrages ſont admirez avec juſtice par toute l'Europe. Le mérite des Tragédies de Monſieur Racine eſt trop connu parmi notre nation, pour en parler davantage. Je ne regretterai point les peines que j'ai priſes, pour mettre au théâtre Anglois la plus parfaite des Tragédies de cet Auteur, ſi mes lecteurs trouvent que la traduction rend aſſez bien les beautez de l'original, & s'ils ne blâment point la liberté de m'en écarter que j'ai priſe quelquefois. Je ne les arrêterai plus que pour leur faire lire quelques inſtructions concernant notre Tragédie, qui ſe trouvent dans la Préface de Monſieur Racine.





FRAGMENS de *la Mere en détresse.*

Après que Pylade a emmené Oreste, Phœnix suivi des Gardes de Pyrrhus, entre sur le Théâtre.

SCENE VI.

PHŒNIX.

Tous les Grecs sont donc partis.... Oreste s'en est allé......... Vous triomphez scélérats? Et vous indignes Sujets de Pyrrhus, quelle stupidité vous a saisis, quand au lieu d'aller la flamme à la main réduire en cendres les vaisseaux des Grecs, vous avez employé un tems si précieux à voir rendre les derniers soupirs à Hermionne. Vos ennemis ont profité de ces momens. Ils se sont embarquez..... N'en doutons plus, les sacriléges qui ont porté leurs mains impies sur Pyrrhus, sont avoüez par Oreste. Sa fuite est une preuve certaine

qu'il eſt le premier auteur de leur crime... Ambaſſade plus ſanglante qu'un combat.... Aſſaſſinat ſans exemple ! En quel lieu le diadême ſera-t'il reſpecté, ſi vous négligez, Grands Dieux, de le protéger du moins dans vos Temples...., Voici la Reine.

SCENE VII.

ANDROMAQUE, PHŒNIX; CEPHISE, ſuite.

ANDROMAQUE.

PERFIDES Grecs, vos crimes ne demeureront pas toujours impunis. Vous en recevrez quelque jour un châtiment proportionné à leur énormité ? Cruels, quelle pitié des Troyens pouvoient-ils attendre de vous, quand vous avez aſſez de rage pour immoler à vos paſſions Pyrrhus le plus vaillant homme de votre parti, le guerrier qui vous a fait vaincre ? Qui vient, ſeroit-ce mon fils ?

CEPHISE.

Non, Madame, c'eſt le corps de Pyrrhus que ſes Soldats en pleurs portent ſur un bouclier.

SCENE

SCENE VIII.

Les Acteurs de la Scéne précédente. Des Soldats qui portent le corps de Pyrrhus.

ANDROMAQUE.

PRINCE infortuné, voilà la ſuite du peu de ſoin que vous vouliez apporter à vous garder de vos ennemis, & du peu de défiance que vous aviez de la perfidie de vos Grecs. Vous jugiez d'eux par vous-même. Ce ſont vos vertus qui ſont cauſe de votre mort prématurée, & que vous ceſſez de vivre en entrant dans l'âge viril. Mais je vous vois couvert de gloire. Vos belles actions ſe préſentent à moi ſous l'idée de fleurs épanouies qui entourent votre cercueil. Les pleurs que des Troyens répandent ſur ce cercueil, ne l'honorent pas moins.

CEPHISE.

Madame, vos larmes ne tariront-elles jamais ?

ANDROMAQUE.

Non, Cephiſe. La deſtinée a ſous les murs de Troye, condamné la veuve

d'Hector à une affliction perpétuelle. Tant que je vivrai, mes larmes ne cesseront jamais de couler. Allez, Phœnix, faites revêtir le corps de votre maître de ses habillemens royaux : mettez auprès de lui toutes les marques de sa dignité, & que la flamme du bucher qui doit avoir l'honneur de mêler ses cendres aux cendres de ce Héros, annonce sa mort aux peuples voisins en s'élevant jusqu'au ciel, pour exciter les Dieux à la venger.

SCENE IX.

ANDROMAQUE, CEPHISE. Suite.

CEPHISE.

LE bruit que vous entendez, vous annonce, Madame, la venuë du Prince votre fils que les Gardes amenent de la forteresse.

ANDROMAQUE.

Quelle consolation pour ta mere, mon cher fils de t'embrasser vivant ! Transports mêlez d'une joie vive & de douces allarmes, vous qu'on ne sçauroit bien exprimer, & qu'une mere seule peut ressentir ; je vous abandonne mon cœur :

Percez, pour vous y faire accès, le nuage d'afflictions qui l'environne : Faites-vous un passage pour y pénétrer, comme les rayons du Soleil s'en font un à travers les nuages épais qui veulent offusquer sa lumiere. Une ame généreuse ne perd jamais l'espérance, quoique du milieu des afflictions elle voie ses ennemis les maîtres de sa destinée. Elle sçait que le ciel, pour la tirer d'un gouffre de malheurs par des moyens imprévus, choisira le moment qu'elle y paroîtra pleinement abîmée.





TABLE

GENERALE DES MATIERE contenuës dans les trois Volumes.

Les chifres Romains marquent le Tome, & les chifres Arabes, la Page.

A

C

F

G

H

N

O

P

Q

R

S

V

Fin de la Table des Matieres.

